Андрей
Грабар

Боянската църква



L'église de Boïana

André
Grabar

75

Андрей
Грабар

André
Grabar

Боянската църква

ВТОРО ИЗДАНИЕ

L'église de Boïana

DEUXIÈME ÉDITION

София
Наука и изкуство
1978
Naouka i izkoustvo
Sofia, 1978

Измежду всички паметници на средновековното българско изкуство Боянската църква с нейните стенописи, рисувани през 1259 г., се радва несъмнено на най-широка популярност у нас и в чужбина. Допреди около половин столетие този забележителен паметник на средновековната българска живопис беше все още твърде слабо познат и незадоволително проучен. Твърде малко бе писано, почти до края на Първата световна война, за историята на Боянската църква, за нейната архитектура и за стенописите ѝ. Може да се предполага с голяма вероятност, че още Паисий Хилендарски при своите странствувания из българската земя като светогорски таксидиот ще да е посетил църквата, разглеждал нейните стенописи и именно въз основа на портретното изображение на Константин Асен (1257—1277) е дал описание на външния облик на този български владетел. Приблизително около едно столетие по-късно руският славист В. Григорович посетил при пътуването си из България през 1844—1845 г. Бояна, разгледал с интерес църквата и пръв дал в научната литература по-обстойни и точни сведения за този исторически и художествен паметник на българското минало. В. Григорович обаче се интересува предимно от старите български ръкописи, другите старини не привличат особено неговото внимание. Десетина години след него в Бояна пристига босненецът Ст. Веркович, който в дирениятa си на старините се интересува и от старите надписи, а заедно с това и от паметници на изкуството. Заедно с текста на известния ктиторски надпис в Боянската църква от 1259 г. Веркович пръв обнародва по-подробни сведения за стенописите и специално за намиращите се в църквата ктиторски изображения. Краткото съобщение на Веркович от 1855 г. представя истинското откритие на този паметник на средновековната българска култура. Една година след Освобождението, в 1879 г., Боянската църква бива посетена от Константин Иречек, тогава още твърде млад, автор на обнародваната само няколко години преди това „История на българите", която не е загубила значението и до днес като първо солидно научно изложение върху българското минало. През време на своя петгодишен престой в България К. Иречек неколкократно посещава Боянската църква, събира сведения за нея и за самото селище, прави внимателни наблюдения и не пропуща да оповести за тях както в своя „Български дневник", така и другаде. Именно с тези наблюдения на К. Иречек бе положено начало на сериозното научно проучване на Боянската църква. За отбелязване е, че това бяха предимно чужденци — Григорович, Веркович и Иречек, — които до това време най-живо се бяха заинтересували от църквата в Бояна, нейните стенописи и миналото ѝ.

В края на XIX в. и в течение на първите две десетилетия от нашето столетие у нас се появиха няколко известия за паметника: архитектът Г. Козаров на няколко страници обнародва описание на „древната църква Св. Пантелеймон", а историкът Г. Баласчев в 1909 и 1911 г. даде възпроизводи на някои образи заедно с бележки за стенописите, проф. Йордан Иванов (1917) възпроизведе изображението на основателя на Рилската обител, Кр. Миятев оповести за църквата в една статия с научно-популярен характер(1922), а познатият гръцки византинист Н. А. Беис ѝ посвети статия на немски език (1923). Това бе почти всичко, което бе писано за Боянската църква до началните години на третото десетилетие на нашия век. Именно през онези тежки за България следвоенни години пристигна у нас бъдещият голям специалист в областта на средновековното славянско и византийско изкуство, проф. Андрей Грабар, който прекара тук няколко години, посвети на Боянската църква основни свои изследвания и положи здравото начало на проучването и популяризирането на този важен паметник на българското средновековно изкуство. Той пристигна в нашата страна като твърде млад — роден на 26 юли 1896 г. в Киев — и вече бе засвидетелствувал своите интереси и знания в полето на древноруското изкуство. През 1917 г. той бе обнародвал една интересна статия в „Записки" на Руското археологическо дружество върху стенописите в параклиса на апостолите в киевската катедрала „Св. София". Тази първа статия на бъдещия изследвач на старославянското и византийското изкуство бе останала дълго време напълно недостъпна и това наложи напоследък (1968) да бъде преведена на френски и преиздадена.[1]

С истинско задоволство трябва да се отбележи, че именно след пристигането си в България младият тогава учен разгърна своята начална изследователска дейност. В течение на четири години той беше редовен сътрудник на български научни издания в областта на археологията или пък се занимаваше с изследване на паметници от българското минало. Така тук той обнародва една рецензия върху излязлата през 1917 г. в Петроград (Ленинград) книга на руския

Parmi les monuments de l'art médiéval bulgare, l'église de Boïana et ses peintures murales de 1259, jouissent sans aucun doute de la plus large popularité en Bulgarie et à l'étranger. Il y a environ un demi-siècle, ce monument remarquable de la peinture médiévale bulgare était très peu connu et insuffisamment étudié. On avait très peu écrit, avant la fin de la Première guerre mondiale, sur l'histoire de l'église de Boïana, sur son architecture et ses peintures murales.

Il est très probable que déjà Païssi de Chilendar lors de ses pérégrinations à travers les terres bulgares, en tant que „aumônier" de son monastère, ait visité l'église de Boïana et admiré ses peintures murales et que c'est à partir de la figure de Constantin Assen (1257—1277) qu'il ait décrit l'aspect extérieur de ce roi de Bulgarie. A peu près un siècle plus tard, le slavisant russe V. Grigorović, pendant son voyage à travers la Bulgarie en 1844—1845, visita avec un vif intérêt Boïana et il a le premier fourni, dans la littérature, des renseignements plus détaillés et précis sur ce monument artistique et historique du passé bulgare. Cependant V. Grigorović s'intéresse aux manuscrits anciens bulgares plutôt qu'aux autres monuments du passé. Une dizaine d'années plus tard, à Boïana arrive le Bosniaque St. Verković qui dans ses recherches s'intéresse aussi aux inscriptions anciennes et, parallèlement, aux monuments de l'art. Il a le premier publié l'inscription des donateurs de l'église de Boïana de 1259, ainsi que des renseignements plus détaillés sur les peintures murales et spécialement sur les figures des donateurs. La brève communication de Verković de 1855 représente une véritable découverte de ce monument de la culture médiévale bulgare. Une année après la Libération de la Bulgarie, en 1879, l'église de Boïana a été visitée par Constantin Jireček, alors très jeune, auteur d'une „Histoire des Bulgares", publiée il y avait quelques années auparavant. Pendant son séjour de cinq ans en Bulgarie, Constantin Jireček a plusieurs fois visité Boïana en recueillant des renseignements sur l'église et le village. Il formule des observations pertinentes qu'il publiera dans son **Journal bulgare** (Bălgarski dnevnik) et ailleurs. Ces observations de Constantin Jireček marquent le début d'une étude sérieuse de l'église de Boïana. Il est à remarquer que c'étaient surtout des étrangers — Grigorović, Verković et Jireček — qui les premiers s'intéressaient à l'église de Boïana, ses peintures murales et son passé.

A la fin du XIXe siècle et durant les deux premières décennies de notre siècle, on a publié quelques communications sur l'église de Boïana. L'architecte G. Kozarov a consacré quelques pages à la description de l'antique église „Saint Pantéleimon", alors que l'historien G. Balastchev a donné en 1909 et 1911 quelques reproductions de figures, accompagnées de notes explicatives; le professeur Jordan Ivanov en 1917 a reproduit la figure du fondateur du monastère de Rila qui se trouve ici; Kr. Mijatev a publié en 1922 sur l'église un article de vulgarisation scientifique; un an plus tard, le byzantiniste N. A. Bees lui consacra un article en allemand.

A l'époque si difficile pour la Bulgarie, après la Première guerre mondiale, arriva le grand spécialiste dans le domaine de l'art slave et byzantin du Moyen Age, le professeur André Grabar qui resta en Bulgarie quelques années, s'intéressa à l'église de Boïana et posa ainsi la base solide de l'étude et de la popularisation de cet important monument de l'art médiéval bulgare. Né le 26 juillet 1896 à Kiev, André Grabar arriva en Bulgarie encore très jeune. Il s'était déjà signalé dans le domaine de l'art ancien russe. En 191. il avait publié un intéressant article, dans les **Zapiski** de la Société archéologique russe, sur les peintures murales de la chapelle des apôtres de la cathédrale Sainte-Sophie de Kiev. Ce premier article d'André Grabar a longtemps demeuré inaccessible, aussi l'a-t-on traduit en français et réédité en 1968.[1]

Il faut faire remarquer que c'est après son arrivée en Bulgarie que le jeune savant fit valoir ses capacités de chercheur. Pendant quatre années, il fut collaborateur des éditions bulgares dans le domaine de l'archéologie, tout en s'adonnant à des recherches sur des monuments du passé bulgare. Ainsi il publia un compte rendu sur le livre consacré à la peinture byzantine du XIVe siècle[2] du savant russe D. V. Ajnalov, qui avait paru en 1917 à Pétrograd (Léningrad). A la même époque André Grabar publia un compte rendu sur le livre, consacré à l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de Macédoine et du Mont Athos, du professeur Gabriel Millet. Cet ouvrage avait paru en 1916 à Paris.[3] On dirait que ce compte rendu présageait le futur destin de l'activité scientifique d'André Grabar qui quelques années plus tard deviendra élève et successeur dans l'enseignement universitaire de l'éminent savant français. Son séjour en Bulgarie lui permit de parcourir le pays et d'en connaître les monuments d'art. En 1921 André Grabar publia l'article „Maté-

изкуствовед Д. В. Айналов върху византийската живопис от XIV век.[2] По същото време той публикува тук рецензия върху книгата на известния френски специалист по византийско изкуство проф. Габриел Мийе (G. Millet) върху иконографията на Евангелието през XIV—XVI в. според паметници от Мистра, Македония и Света гора, излязла в Париж няколко години преди това, в 1916 г.[3] Тази рецензия сякаш предвещаваше бъдещата съдба на учения: немного години по-късно той стана ученик и приемник в университетското преподаване и научната дейност на големия френски изкуствовед. Пребиваването в България през онези години, от друга страна, му разкри възможността да обиколи страната и да се запознае с нашите художествено-исторически паметници. Така през 1921 г. той обнародва статията си „Материалы по средневековому искусству в Болгарии“[4], която бе дадена като „отчет за командировка“, но в същност представя един ценен принос към историята на средновековното българско изкуство. Една година по-късно излезе в споменатото наше повременно издание друга важна статия на А. Грабар, посветена на стенописите на търновската църква „Св. четиридесет мъченици“.[5] През 1922—1924 г. проф. Грабар издаде в наше периодично издание своето изследване върху българските църкви-гробници,[6] която статия неотдавна бе преиздадена на френски език.[7] По същото време той обнародва проучванията си върху някои български паметници от средновековието, издирени в територията на Западна България.[8] В две кратки свои статии той обърна внимание върху два паметника на изкуството, намиращи се извън пределите на България, но свързани с българското минало. В една статия той съобщи, пръв у нас, за изображението на княз Борис Михаил (852—889), нарисувано по поръка на папа Формоза (891—896) върху стената на изчезнала днес църква на Монте Челио в Рим,[9] а в друга даде сведения за миниатюрите на съхраняваната в Мадридската национална библиотека гръцки ръкопис с хрониката на Йоан Скилица, отнасящи се до българското минало.[10]

През 1924 г. бяха обнародвани няколко особено ценни приноса на А. Грабар върху паметници на средновековното наше изкуство. Така в една обстойна статия той изложи проучванията си върху стенописите на Бачковската костница от края на XI и началото на XII в. с добавките от XIV в.[11] По онова време той се занимаваше вече с проучването на Боянската църква и нейните стенописи. В статия, обнародвана на френски език,[12] той дава съобщение относно наблюденията си над портретното изображение на севастократорица Десислава, съпругата на севастократор Калоян, ктитора на Боянската църква. Привличайки аналогии от западноевропейското изкуство от XIII в., той убедително обясни жеста на дясната ръка на Десислава като подражание на „моден жест“ на западноевропейска дама. Наблюдението представя интерес между другото за отражението на влиянието от цариградските „латини“ в тогавашна България. През същата година (1924) излезе от печат книгата на Андрей Грабар, посветена на нашата Боянска църква.[13] Написана на български и френски език, богато илюстрирана, книгата на руския изкуствовед представяше първото монографично и изчерпателно проучване върху Боянската църква. Авторът си беше поставил очевидно сравнително скромна задача: да даде преди всичко едно колкото е възможно пълно и точно описание на този паметник на средновековното българско изкуство и да направи опит за неговото художествено-историческо тълкуване. Наистина паметникът е описан най-подробно и с голяма точност, като са изтъкнати най-съществените особености на неговата архитектура и живопис заедно с много полезни иконографски и сюжетни посочвания. Описанието на проф. Грабар остава меродавно и до днес. То обаче може днес да бъде обогатено въз основа на тези открития, които бяха направени през по-ново време от наши и чужди изследвачи. Така бяха открити останки от живопис, специално в горния етаж на църквата, които датират очевидно към същото време, както и живописта от долния етаж. Посочвания за тези нови открития могат да се почерпят от указанията в библиографията тук в допълнение към дадените от проф. Грабар библиографски данни. Ако през следните десетилетия Боянската църква и специално нейните прекрасни стенописи от 1259 г. станаха широко известни на специалистите изкуствоведи, заслугата се пада до много голяма степен именно на проф. Грабар. Новите разкрития и допълнителните изследвания само допълниха и подкрепиха неговите наблюдения и изводи. Тази книга бе посрещната много ласкаво от учените и даде подтик за проучване на паметника. В научната книжнина бяха обнародвани някои бележки за Грабаровата книга,[14] без обаче да се отрече нито най-малко нейната цена. Напротив, общите изводи и наблюденията, формулирани от нейния автор, бяха всеобщо възприети и станаха основа на всич-

riaux sur l'art médiéval bulgare"[4] qui représente un apport précieux à l'histoire de l'art médiéval bulgare. Une année plus tard il publia dans une édition périodique bulgare un autre article sur les peintures murales de l'église des Quarante Martyrs[5] de Tirnovo. Dans la période 1922—1924, le professeur Grabar fait paraître une étude sur les églises funéraires en Bulgarie,[6] qui fut récemment réédité en français.[7] A la même époque, il publia le résultat de ses recherches concernant quelques monuments bulgares du Moyen Age sur le territoire de la Bulgarie occidentale.[8]

Dans deux brefs articles il attira l'attention des savants sur deux monuments de l'art, situés en dehors des frontières du pays, et liés au passé bulgare. Dans l'un de ces articles, il fut le premier à attirer l'attention sur la figure du prince bulgare Boris-Michel (852—889), peinte à la demande du pape Formose (891—896) sur un des murs de l'église à Monte Celio de Rome,[9] et aujourd'hui disparue. Dans l'autre article, André Grabar fournit des renseignements sur les miniatures concernant le passé bulgare de la Chronique de Jean Scylitzès, conservée à la Bibliothèque nationale de Madrid.[10]

En 1924 Grabar fournit quelques contributions importantes à l'étude des monuments d'art bulgare au Moyen Age. Ainsi dans un article il exposa le résultat de ses recherches concernant les peintures murales de l'église funéraire du monastère de Batchkovo, de la fin du XI[e] et le début du XII[e] siècle, avec les peintures ajoutées au XIV[e] siècle.[11] A cette époque il s'occupait déjà sérieusement de l'église de Boïana et de ses peintures murales. Dans un article en français[12] il fait état de ses observations concernant la figure de Dessislava, épouse du sébastocrator Kaloïan, donateur de l'église. Il expliqua de manière concluante, par des analogies de l'art occidental, le geste de la main droite de Dessislava, en tant que „geste à la mode" des dames de l'Europe occidentale. Cette observation représente aussi un intérêt en ce qui concerne l'influence en Bulgarie des „Latins" de Constantinople. La même année (1924) paraît l'ouvrage du professeur Grabar consacré à l'église de Boïana.[13] Cet ouvrage, écrit en bulgare et en français, richement illustré, constitue la première étude monographique exhaustive sur l'église de Boïana. L'auteur s'était posé, à n'en pas douter, une tâche relativement modeste: faire une description, complète et précise autant que possible, de ce monument de l'art médiéval bulgare et essayer de l'interpréter au point de vue historique et artistique. En effet le monument est décrit en détail et avec une grande précision, l'auteur relevant les particularités les plus essentielles de l'architecture de l'église et de ses peintures en fournissant beaucoup de détails en ce qui concerne l'iconographie et les sujets. La description de l'église de Boïana par le professeur André Grabar fait autorité de nos jours encore. Certes elle pourrait être enrichie par les nouvelles découvertes faites ces derniers temps par des savants bulgares et étrangers. On a mis au jour notamment des vestiges de peintures, surtout à l'étage supérieur de l'église, qui datent de la même époque que la décoration de l'étage inférieur. On peut trouver des indications sur ces nouvelles découvertes dans la bibliographie, ci-jointe, qui s'ajoutent aux données bibliographiques fournies par le professeur André Grabar. Si au cours des dernières décennies l'église de Boïana et particulièrement ses peintures murales de 1259, étaient largement connues par les spécialistes et les historiens de l'art, le mérite en revient, dans une large mesure, au professeur Grabar. Les nouvelles découvertes et les investigations postérieures vinrent compléter et étayer ses observations et conclusions. L'ouvrage du professeur Grabar, accueilli très favorablement par les savants, donna une impulsion nouvelle aux chercheurs. Dans les périodiques spécialisés on a publié certaines remarques sur le livre de Grabar sans toutefois en amoindrir la valeur.[14] Au contraire, les observations et les conclusions générales, formulées par l'auteur, unanimement adoptées, servirent de base à toutes les recherches postérieures. En tenant compte de ces données, on doit dire que l'ouvrage du professeur André Grabar sur l'église de Boïana n'a pas perdu de son importance en tant que contribution à l'étude de ce monument artistique et historique, unique en son genre. C'est ce qui justifie pleinement sa réédition.

Les conclusions de ce chercheur méticuleux sur l'origine ethnique des auteurs des peintures murales de 1259 sont d'un intérêt particulier. Le professeur André Grabar prend, en premier lieu, en considération la présence en l'église d'inscriptions en moyen bulgare ainsi que certaines transcriptions et traductions slaves de termes byzantins. En même temps il attire notre attention sur l'emploi simultané, dans certains cas, des désignations parallèles grecques et slaves. Le professeur Grabar, en savant consciencieux, a très prudemment exprimé son opinion sur l'origine ethnique des peintres de Boïana: „Aucun document ne nous indique la nationalité de ces maîtres. Mais les inscriptions en moyen bul-

ки по-нови изследвания. Именно с оглед на всичко това трябва да се каже, че книгата на проф. Андрей Грабар върху Боянската църква не е загубила нито най-малко своето значение като принос за проучването на този наш единствен по рода си художествено-исторически паметник, което обстоятелство напълно оправдава нейното преиздаване.
За нас особен интерес представя между другото изказаното от грижливия изследвач мнение за народностния произход на майсторите художници, които са автори на стенописите от 1259 г. Във връзка с решението на този важен проблем проф. А. Грабар взима, на първо място, под внимание обстоятелството за наличие на среднобългарски надписи в църквата, както и „някои славянски транскрипции и преводи на византийски термини". Той обръща заедно с това внимание на едновременната употреба в някои случаи на успоредни гръцки и славянски обозначения. Както подобава на съвестен изследвач, проф. Грабар е изказал твърде предпазливо своето мнение относно народностния произход на боянските художници: „Ние нямаме преки указания за националността на тези майстори — пише той. —Обаче среднобългарските надписи, които се срещат по живописта, говорят в полза на българите. Както при другите живописи в Търновското царство, така и в Бояна никъде не са поставени гръцки надписи. От този факт би могло най-малко да се заключи, че и български майстори са участвували в украсяването на църквата. Това се вижда особено от някои славянски транскрипции и преводи на византийски термини, които показват, че работата е била извършена от славянски майстори според гръцки (сиреч византийски) оригинали."
По повод на тези негови разсъждения е необходимо да се добави още нещо. Книгата на проф. Грабар представяше наистина първата изчерпателна монография върху този художествен паметник на българското средновековие. През онези години творбите на старото наше изкуство бяха все още твърде слабо познати и оставаха още много малко и незадоволително изучени. Разбираемо е прочее, че от един изследвач се изискваше в онези времена на слабо развитото наше изкуствоведение твърде голяма смелост да обяви за чисто българска художествена творба подобно произведение на изкуството. Заслужава в същото време по повод на Грабаровото твърдение за влияние на византийското изкуство върху живописта на Бояна да се припомнят накратко схващанията на големия изследвач по въпроса изобщо за византийската култура. Преди двадесет и пет години бе обнародвана като синтез на дългогодишни и задълбочени проучвания прекрасната Грабарова книга върху византийската живопис,[15] и която между другото той е дал своето определение за византийското изкуство като изкуство на средиземноморския свят. Така проф. А. Грабар пише дословно: „Художественото творчество, което ние назоваваме византийско, не спада към редицата естетики, които са присъщи на даден народ, нито пък към тези, които са свързани с определена територия. Това е по-скоро една фаза в неспокойната история на естетическите постижения на средиземноморските народи, фаза, която е била тясно свързана със съществуването в периода от 330 до 1453 г. на една християнска, предимно гръцка империя. . ." Византийската култура и изкуство, както това доста често е изтъквано,[16] представят в своята същина култура и изкуство общо на народите от Средиземноморието: в тяхното създаване и разпространение участвуват редом с византийците в тесен смисъл на думата, сиреч гърците и непосредните поданици на Византийската империя, цяла редица народи от негръцко потекло — арменци, грузинци, славяни — българи, сърби и руси, после жители от южноиталийските и сицилианските земи, приобщени политически, културно и вероизповедно с империята. Православното славянство, което измежду всички славяни е най-тясно свързано с Византийската империя и нейната култура, има прочее своето място в изграждането на този исторически феномен, определян като византийска култура и византийско изкуство, то е техен носител и разпространител. Не бива при това да се забравя, че през много векове от онази продължителна историческа епоха Византийската империя — а заедно с нея народите, които съставят дял от сферата на Византия— е носител и средище на най-висшата и изтънчена култура в целия тогавашен европейски свят. Изобщо България от средновековието най-силно измежду другите чувствува влиянието на византийската култура, тъй като е най-близко до нейните големи средища — Цариград и Солун. Възприемайки постиженията на византийската култура, асимилирайки и творчески претворявайки ги, средновековна България ги предава на други славянски народи, както и на съседните румъни, като една „универсална" средиземноморска култура.
Именно в светлината на тези основни положения ние трябва да разглеждаме и въпроса за наличието на византийски

gare qui accompagnent toujours les peintures, parlent en faveur des Bulgares. Boïana, comme toutes les peintures murales de l'Empire de Tirnovo, ne présente aucun texte grec. On peut évidemment en conclure au moins à la participation d'artistes bulgares à la décoration de l'église. Cette hypothèse est fondée particulièrement sur quelques transcriptions originales slaves ou quelques traduction de termes byzantins qui laisseraient croire que le travail a été exécuté par un Slave d'après un original grec." A propos de ces réflexions du professeur André Grabar, on doit ajouter encore quelque chose. L'ouvrage du professeur André Grabar représentait en effet la première monographie exhaustive sur ce monument d'art du Moyen Age bulgare. A cette époque là les œuvres de notre art ancien étaient peu connues, insuffisamment étudiées et l'histoire de l'art étant faiblement développée, le chercheur devait faire preuve de grand courage pour déclarer qu'une pareille peinture est une œuvre artistique purement bulgare. D'autre part, à propos du point de vue du professeur André Grabar au sujet de l'influence de l'art byzantin sur les peintures de Boïana, il y a lieu de rappeler brièvement la conception de l'éminent savant sur le problème en général de la culture byzantine. Il y a 25 ans que fut publié le magnifique ouvrage du professeur André Grabar sur la peinture byzantine[15] qui représente une synthèse de ses recherches approfondies au cours de longues années, dans lequel il donna entre autre sa définition de la peinture byzantine comme un art du monde méditerranéen. Il écrit que l'art qu'on désigne sous le vocable d'art byzantin n'appartient pas aux esthétiques propres à un peuple, pas plus qu'à celles liées à un territoire déterminé. Il s'agit plutôt d'une phase de l'histoire mouvementée des acquisitions esthétiques des peuples du bassin méditerranéen, phase étroitement liée à l'existence, durant la période de 330 à 1453, d'un empire chrétien avant tout grec.
La culture et l'art byzantins, comme on l'a très souvent affirmé,[16] représentent dans leur essence la culture et l'art des peuples du bassin méditerranéen. Dans la création et la diffusion de cette culture et de cet art participent, parallèlement aux Byzantins, c'est-à-dire les Grecs et les sujets directs de l'Empire byzantin, aussi une série de peuples d'origine non grecque: Arméniens, Géorgiens, Slaves: Bulgares, Serbes et Russes et enfin les habitants des terres méridionales italiques et siciliennes, ralliées au point de vue politique, culturel et religieux de l'Empire. Parmi les peuples slaves ce sont les Slaves de culte orthodoxe qui étaient le plus étroitement liés à l'Empire byzantin et à sa culture; ils avaient donc leur place dans l'édification et la diffusion de ce phénomène historique qu'on détermine comme culture et art byzantins. Il ne faut pas oublier que durant plusieurs siècles de cette longue période historique, l'Empire byzantin, y compris les peuples qui font partie de la sphère de Byzance, constituent les messagers et le foyer de la plus haute et la plus distinguée culture du monde européen d'alors. Certes, la Bulgarie médiévale subit le plus fortement de tous les autres peuples l'influence de la culture byzantine, étant donné qu'elle est le plus près de ses grands centres: Constantinople et Salonique. La Bulgarie médiévale adopte et assimile les acquisitions de la culture byzantine pour les recréer de manière créatrice et les transmettre aux autres peuples slaves et aux Roumains voisins en tant que culture méditerranéenne „universelle".
C'est à la lumière de ces données fondamentales que nous devons examiner la question de la présence d'influences de l'art byzantin dans les peintures murales de Boïana. Certes, la présence de certains éléments byzantins dans les peintures de Boïana ne saurait et ne doit pas être contestée. Il s'agit plutôt de savoir comment expliquer et apprécier ces influences byzantines, en d'autres termes comment interpréter la présence d'un certain „byzantinisme" dans les peintures murales de Boïana. A certains savants enclins à exagérer le rôle de l'influence byzantine et par conséquent à minimiser les traits d'originalité,[17] il convient de rappeler certains faits de l'ambiance historique d'alors, précisément durant la première moitié du XIIIe siècle. La prise de Constantinople en 1204 par les participants à la Quatrième croisade, la défaite de l'Empire byzantin qui jusqu'alors avait résisté à toutes les attaques et menaces, tout cela marqua un tournant décisif non seulement dans la vie de Byzance mais aussi dans l'existence des peuples slaves, attachés à l'Empire, et de l'ensemble du monde européen. L'invasion des „Latins" fait s'exiler des terres conquises non seulement des militants politiques, mais aussi des artistes et des écrivains, dans des pays étrangers, à la recherche de conditions favorables à une vie paisible et au travail créateur. La Bulgarie qui venait d'être libérée de la domination byzantine longue de 168 années, vit une période de relèvement et d'essor politique, économique et culturel. Dans le processus de la diaspora, des artistes et écrivains byzantins s'acheminent vers les centres de la

художествени влияния в нашите боянски стенописи. Наличието на известни византийски елементи в стенописите на Бояна не може и не бива да бъде отричано. Въпрос е по-скоро как да бъдат обяснени и преценени тези византийски влияния, с други думи, как да бъде изтълкувано наличието на известен „византинизъм" в боянските стенописи. Против опитите на някои учени[17], склонни да преувеличават ролята на византийското влияние и съответно да омаловажат чертите на самобитност, трябва да се припомнят някои факти от тогавашната историческа обстановка — именно от първата половина на XIII столетие. Завладяването на Цариград в 1204 г. от участниците на Четвъртия кръстоносен поход, разгромът на Византийската империя, която до това време бе устояла на всички нападения и заплахи, всичко това е решителен прелом не само в живота на самата Византия, но и в съществуването на свързаните с нея славянски народи и на целия европейски свят. Чуждото завоевание пропъжда от завладените от „латините" земи не само политически дейци, но и художници и книжовници, които поемат пътя на изгнаничеството към други, по-далечни покрайнини, за да търсят там условия за по-спокоен живот и творчество. България, която само двадесетина години преди това (1185) бе освободена от 168-годишното византийско владичество, преживява тогава време на утвърждение и бърз политически, икономически и културен възход. В процеса на „разсейване" (diaspora) към средищата на българския държавен и културен живот се насочват византийски художествени творци и книжовници. Това са очевидно майстори художници и книжовни дейци, които са вече оформени през периода преди завземането на Цариград от рицарите на Четвъртия кръстоносен поход. Те естествено носят със себе си византийската култура от последните времена на Комниновата династия, от времето следователно преди разгрома на Византийската империя. Когато вземем под внимание това обстоятелство, ние лесно ще можем да обясним наличието на известни „архаизиращи" черти, които се явяват в създаденото под ръководството и влиянието на тези пришълци изкуство. Настанени в тукашните земи, тези художествени творци съдействуват за обособяването на местни, национални художествени школи — на първо място, на художествената школа в Търново, от която притежаваме останки от монументалната живопис, икони, украсени с миниатюри ръкописи, някои произведения на скулптурата — във всеки случай обикновено без изрично посочване на съответните техни създатели. Най-простите хронологически пресмятания във връзка със стенописите на Боянската църква ще ни убедят, че тези стенописи не могат да бъдат творби на византийски майстори, пристигнали тук по времето на разгрома на Византийската империя. Един оформен византийски художник, който би пристигнал в България към 1204—1205 г., по времето на изписването на боянската живопис през 1259 г. би бил в твърде напреднала възраст, вероятно повече от 80—90 години. Чудните стенописи на Боянската църква, излъчващи свежо дарование и жизненост, са дело на художници в разцвета на своите сили и възможности. Най-вероятно е, че това са били именно български майстори-художници,формирани под влияние на византийски учители, но претворили и творчески асимилирали полученото. С оглед на всичко това боянските стенописи трябва да бъдат преценявани именно като творения на българска художествена школа, формирана обаче под влияние на отвеяни тук византийски художници, прокудени от земите на империята вследствие на „латинското" завоевание. Отгласът на художниците-учители внася черти на архаизъм, приносът на българските майстори-художници внася онези жизнени, „новаторски" начала, които продължават да живеят и се развиват в изкуството на по-късната епоха.

Към изложението на проф. А. Грабар върху Боянската църква би било необходимо да се направят допълнения въз основа на някои по-нови приноси, главно на български изследвачи, върху архитектурата и живописта, историята и книжовните паметници, свързани с Бояна и нейната църква. На първо място трябва да споменем проучванията на арх. Г. Стойков върху архитектурата на църквата.[18] Покойният акад. Кр. Миятев обнародва едно изследване върху стенописите на църквата,[19] обогатено с добри цветни и черно-бели репродукции на паметника и стенописите. Необходимо е да споменем също интересното изследване върху стенописите, обнародвано от берлинския изкуствовед проф. Ф. Швайнфурт,[20] както и едно изложение на покойния наш изкуствовед Н. Мавродинов.[21] Иванка Акрабова-Жандова издаде един „водач" за Боянската църква с полезни конкретни сведения за архитектурата и стенописите.[22] Ценен принос към историята и художествената украса на Боянската църква представя книгата на езиковеда Иван Гълъбов върху среднобългарските надписи, добавени към нейните стенописи.[23] С историята на селището Бояна

vie politique et culturelle de Bulgarie. Il s'agissait évidemment d'artistes et écrivains qui s'étaient formés avant la prise de Constantinople par les chevaliers de la Quatrième croisade. Ils sont naturellement zélateurs de la culture byzantine des dernières années des Comnène, de l'époque par conséquent avant la chute de l'Empire byzantin. Si l'on prend en considération cette circonstance, on s'expliquera facilement la présence de certains traits „archaïsants" dans cet art créé sous la direction et l'influence de ces réfugiés. Une fois installés en Bulgarie, ces artistes contribuent à la création d'écoles d'art locales, nationales, en premier lieu l'école d'art de Tirnovo qui nous a légué des vestiges de peinture monumentale, icônes, manuscrits enluminés, sculptures, généralement sans que le nom de l'auteur soit désigné. Un simple calcul chronologique au sujet des peintures murales de Boïana démontrerait qu'elles ne pouvaient en aucune façon être l'œuvre de maîtres byzantins, arrivés en Bulgarie lors de la chute de Byzance. Tout peintre byzantin, bien formé, arrivé dans notre pays à l'époque de la chute de Byzance (1204—1205) devrait être, l'année de la décoration de l'église de Boïana — 1259, à un âge très avancé: 80 ou 90 ans. Or les magnifiques peintures murales de l'église de Boïana témoignant d'un talent très viable et d'une fraîcheur épanouie, sont l'œuvre d'un peintre à la fleur de l'âge. On devrait admettre donc que des maîtres bulgares, formés sous l'influence d'artistes byzantins, ont assimilé et recréé de manière créatrice le legs reçu. Il s'ensuit que les peintures murales de Boïana doivent être appréciées comme des œuvres de l'école d'art bulgare, formée, toutefois sous l'influence d'artistes byzantins exilés à la suite de l'invasion des „Latins". Les leçons des maîtres byzantins ont valu aux peintures de Boïana les traits d'archaïsme, alors que l'apport des peintres bulgares y introduit les principes de vitalité et de „nouveauté".

A l'heure actuelle on pourrait compléter l'ouvrage du professeur André Grabar par les apports nouveaux, provenant principalement de chercheurs bulgares, à l'étude de l'architecture et de la peinture, ainsi que de l'histoire et des manuscrits liés à Boïana et à son église. En premier lieu, il importe de mentionner les recherches de l'architecte G. Stojkov sur l'architecture de l'église.[18] Le feu Kr. Mijatev a publié une monographie sur les peintures murales de Boïana,[19] enrichie de reproductions en couleurs et en noir et blanc. Il faut aussi mentionner l'intéressante étude de l'historien de l'art, le professeur Ph. Schweinfurth,[20] de Berlin, ainsi qu'un exposé de l'historien de l'art Nicolas Mavrodinov.[21] Ivanka Akrabova-Žandova publia un Guide de l'église de Boïana.[22] Un apport précieux représente l'ouvrage du linguiste Ivan Gălabov sur les inscriptions en bulgare moyen.[23] A l'histoire de la localité et de son église se rattachent certaines publications parues ces dernières années, notamment Боянски поменик, édition critique, renfermant des notes explicatives par Magdalina Stantchéva et Stantcho Stantchev.[24] De Boïana provient un texte glagolitique et cyrillique du XIe siècle, très bien édité, par le slavisant bulgare Ivan Dobrev.[25] Il y a plus de dix ans, que j'ai publié un aperçu des études consacrées à l'église de Boïana, à son architecture et à ses peintures murales, en indiquant presque tout ce qui avait été publié jusqu'à l'année 1959/60.[26]

A ce remarquable monument de l'art bulgare du Moyen Age, sont consacrées donc un grand nombre d'études scientifiques et de publications de vulgarisation scientifique, dont la plupart avaient paru après l'étude fondamentale du professeur André Grabar et qui sont plus ou moins basées sur ses observations et conclusions. Si tout cela témoigne de la popularité exclusive de l'église de Boïana, il ne faut pas néanmoins en conclure qu'on a tout fait pour son étude. Il suffit de dire que jusqu'à présent on n'a pas donné une édition complète des peintures murales en mettant à contribution la technique moderne susceptible de rendre les nuances les plus subtiles du coloris. Il manque aussi une étude de l'histoire de Boïana, dont le passé constitue la base sur laquelle fut créé ce remarquable monument. Nous n'avons pas non plus une description et une interprétation complètes du monument, tel qu'il apparaît aujourd'hui après les études complémentaires de ces dernières années. Le hasard a voulu que vînt chez nous, il y a environ un demi siècle, l'éminent investigateur de l'art médiéval, le professeur André Grabar. On peut dire, sans exagération, que son ouvrage sur l'église de Boïana, publié en 1924, demeure jusqu'à nos jours le plus précieux apport à l'étude de cette œuvre de l'art médiéval bulgare, sans qu'il ait perdu encore de nos jours sa signification. On peut y puiser des données concrètes et précises sur l'architecture et les peintures murales de l'église de Boïana. La réédition de cet ouvrage, enrichi d'un certain nombre d'illustrations nouvelles, contribuera incontestablement à une plus large diffusion du monument et impulsera les recherches à l'avenir.

IVAN DUJCEV

и на самата църква са тясно свързани някои книжовни паметници. Тук трябва да се спомене преди всичко така наречения Боянски поменик, който бе издаден критично заедно с добри обяснителни бележки от Магдалина Станчева и Ст. Станчев.[24] От Бояна произхожда един старобългарски палимпсест (глаголически и кирилски текст) от XI в., който бе много добре издаден от нашия славист Ив. Добрев.[25] В нарочно обзорно изложение, обнародвано от мен преди повече от десетилетие,[26] е направен критически преглед на научните приноси и научно-популярните писания, посветени на Боянската църква, нейната архитектура и стенописите ѝ, като е посочено почти всичко писано до към 1959—1960 г.

На забележителния паметник на нашето изкуство от средновековието са посветени прочее голям брой научни приноси и научно-популярни писания, най-голямата част от които са обнародвани именно след основното изследване на проф. Андрей Грабар и в по-голяма или по-малка степен се градят на неговите наблюдения и изводи. Ако това свидетелствува за изключителната популярност на Боянската църква като паметник на българската култура, не бива да се мисли, че ние сме сторили всичко за нейното проучване, за разкриването на отделните подробности и главно за нейното подобаващо популяризиране у нас и в чужбина. Достатъчно е да се каже, че и досега липсва изобщо едно пълно издание на стенописите, осъществено чрез средствата на съвременната техника за предаване особено на най-тънките оттенъци на колорита. Липсва заедно с това изследване на историята на селището Бояна, чието минало е основата, върху която е създаден паметникът; липсва също цялостно описание и тълкуване на паметника, такъв, какъвто той се разкрива пред нас след направените през последните години допълнителни проучвания. Щастливият случай доведе у нас преди около половин столетие големия и внимателен изследвач на средновековното изкуство проф. Андрей Грабар. Без всякакво преувеличение можем да заявим, че неговата книга върху Боянската църква, обнародвана в 1924 г., остава и до днес най-ценният принос върху това творение на средновековното българско изкуство и този принос не е загубил значението си. От тази книга могат да се черпят положителни, конкретни и точни данни за архитектурата и стенописите на Боянската църква. Преиздаването ѝ с добавка на известен брой нови илюстративни материали ще допринесе несъмнено за още по-широко популяризиране на паметника и ще даде подтик за по-нататъшни проучвания.

ИВАН ДУЙЧЕВ

Бележки

Notes

Бележки	Notes
1 Записки Русского археологического общества 1917. Réédité: A. GRABAR, L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen âge. II. Paris, 1968. pp. 911—917.—Bibliographie générale du prof. André Grabar, malheureusement incomplète: Bibliographie des publications d'André Grabar, présentées dans l'ordre chronologique, in: idem, L'art de la fin. . . III. Paris, 1968, pp. 1215 — 1223.	1 A. GRABAR, Les fresques de la chapelle des apôtres de la Cathédrale de Sainte-Sophie à Kiev, in: L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge, II. Paris, 1968, pp. 911—917. Sur les publications de l'auteur v. la Bibliographie des publications d'André Grabar présentées dans l'ordre chronologique, in: L'art de la fin de l'Antiquité etc., III (Paris 1968), pp. 1215—1223 (non complète!).
2 Д. В. АЙНАЛОВ, Византийская живопись XIV столетия. Петроград, 1917: рецензия в Известия на Българското археологическо дружество, VII (1920), с. 166 — 169.	2 D. V. AJNALOV, Византийская живопись XIV столетия. Petrograd, 1917. — Известия на Българското археологическо дружество, VII (1920), pp. 166—169.
3 G. MILLET, Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos, Paris, 1916. — Compte rendu, idem, pp. 160 —166.	3 G. MILLET, Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos. Paris, 1916; recension dans: Известия на Българското археологическо дружество, VII (1920), pp. 160—166.
4 Материалы по средневековому искусству в Болгарии. В: Годишник на Народния археологически музей, II (София, 1921), с. 97 — 164.	4 Материалы по средневековому искусству в Болгарии. — Годишник на Народния археологически музей, II(1921), pp. 97—164.
5 Стенописът в църквата „Св. четиридесет мъченици" във Велико Търново. Годишник на Народния археологически музей, III (1921), с. 90 — 121.	5 Стенописът в църквата „Св. Четиридесет мъченици" във Велико Търново. Годишник на Народния археологически музей, III (1921), pp. 90—121.
6 Болгарские церкви-гробницы. Известия на Българския археологически институт, I (1922—1924), с. 103 — 135.	6 Болгарские церкви-гробницы. Известия наБългарския археологически институт, I (1922—1924), pp. 103—135.
7 Les églises sépulcrales bulgares. In: L'art de la fin... II (1968), pp. 881 — 895.	7 Les églises sépulcrales bulgares. In: L'art de la fin. . ., II (1968), pp. 881—985.
8 Няколко средновековни паметници из Западна България. Годишник на Народния археологически музей, III (1921), сс. 286 — 296.	8 Няколко средновековни паметници из Западна България. Годишник на Народния археологически музей, III (1921), pp. 286—296.

9
Портрет на българския цар (!) Борис I в Рим? Известия на Българския археологически институт, I (1921 — 1922), с. 232 — 233.

10
Миниатюрите на Мадридския Скилица, отнасящи се до българската история. Пак там, с. 234 — 235.

11
Роспись церкви-костницы Бачковского монастыря. Известия на Българския археологически институт, II (1924), с. 1 — 61.

12
Un reflet du monde latin dans une peinture balkanique du XIIIe siècle. Byzantion, I (1924), pp. 229—243=L'art de la fin de l'Antiquité, II (1968), pp. 1007 — 1013.

13
Боянската църква. Художествени паметници на България, I. София, 1924.

14
Библиографски посочвания на рецензиите върху книгата вж. у С. ГЕОРГИЕВА — В. ВЕЛКОВ, Библиография на българската археология(1879—1955). София, 1957, с. 130 — 131, № 2190.

15
La peinture byzantine. Etude historique et critique. Les grands siècles de la peinture. Genève, 1953,p. 31. Ср. I. DUJČEV: Byzantinoslavica, XVIII (1957), pp. 113 — 115.

16
Cf. D. ZAKYTHINOS, Byzance et les peuples de l'Europe du Sud-est. La synthèse byzantine. In: Actes du premier congrès international des études balkaniques et sud-est européennes, III. Histoire, Sofia, 1969, p. 9 sqq. — I. DUJČEV: Ibidem, p. 184 sqq.

17
Cf. KR. MIJATEV, Die Wandmalereien in Bojana. Sofia — Dresden, 1961. Ср. I. DUJČEV: Revue d'histoire ecclésiastique, LVIII, nr. 3—4(1963), pp. 998 — 999.

18
Архитектурни проблеми на Боянската църква. София, 1965. СЪЩИЯТ, Боянская церковь. София, 1954 (също и на други езици).

19
Боянските стенописи. Монография. Дрезден — София, 1961; вж. и бел. 17.

9
Портрет на българския цар(!)Борис I в Рим? Известия БАИ, I (1921—1922), pp. 232—233.

10
Миниатюрите на Мадридския Скилица, отнасящи се до българската история. Ibidem, pp. 234—235.

11
Роспись церкви-костницы Бачковского монастыря. Известия БАИ, II (1924), pp. 1—61.

12
Un reflet du monde latin dans une peinture balcanique du XIIIe siècle Byzantion, I (1924), pp. 229—243, réédité: L'art de la fin. . , II (1968), pp. 1007—1013.

13
Боянската църква. Художествени паметници на България, I. Sofia, 1924.

14
Bibliographie: S. GEORGIEVA, V. VELKOV, Библиография на българската археология (1879—1955). Sofia, 1957, pp. 130—131 nr. 2190, recensions sur le livre d'A. Grabar.

15
La peinture byzantine. Etude historique et critique. Les grands siècles de la peinture. Genève, 1953, p. 31. Cf. I. DUJČEV: Byzantinoslavica, XVIII (1957), pp. 113—115.

16
Cf. D. ZAKYTHINOS, Byzance et les peuples de l'Europe du Sud-est. La synthèse byzantine. In: Actes du Premier Congrès international des études balkaniques et sud-est européennes. III. Histoire. Sofia, 1969, p. 9 sv. — I. DUJČEV: ibidem, p. 184 sv.

17
Cf. KR. MIJATEV, Die Wandmalereien in Bojana. Sofia—Dresden 1961. Cf. les observations par I. DUJČEV: Revue d'histoire ecclésiastique, LVIII, nr. 3—4 (1963), pp. 998—999.

18
Архитектурни проблеми на Боянската църква. Sofia, 1965; idem, Боянская церковь. Sofia, 1954.

19
Боянските стенописи. Монография. Dresden —Sofia, 1961.

20
PH. SCHWEINFURTH, Die Wandbilder der Kirche von Bojana bei Sofia, Berlin (1943).

21
Боянската църква и нейните стенописи. София, 1943. Същата книга е преиздадена под заглавие „Боянската църква“. София, 1972. Дъщерята на автора, ЛИЛЯНА МАВРОДИНОВА, написва към нея послеслов и допълва библиографията с нови източници.

22
ИВ. АКРАБОВА — ЖАНДОВА, Боянската църква. Водач. София, 1960.

23
ИВ. ГЪЛЪБОВ, Надписите към боянските стенописи София, 1963.

24
М. СТАНЧЕВА, СТ. СТАНЧЕВА, Боянският поменик. София, 1963.

25
ИВ. ДОБРЕВ, Глаголическият текст на Боянския палимпсест. Старобългарски паметник от края на XI век. София, 1972.

26
ИВ. ДУЙЧЕВ, Боянската църква и научната литература. Във: Известия на Института за изобразителни изкуства, VI (1963), с. 23 — 46, преиздадена във: ИВ. ДУЙЧЕВ, Българско средновековие. Проучвания върху политическата и културната история на средновековна България. София, 1972, с. 478 — 512. Нарочно упоменание заслужава една интересна статия на покойния М. БИЧЕВ, Църквата в Бояна. Сп. „Изкуство“, кн. 7 — 8 (1959), с. 29 — 47.

20
PH. SCHWEINFURTH, Die Wandbilder der Kirche von Bojana bei Sofia. Berlin (1943).

21
Боянската църква и нейните стенописи. София, 1943. Le même livre est réédité sous le titre „L'église de Boïana“, Sofia, 1972. La fille de l'auteur, LILJIANA MAVRODINOVA, a écrit le supplément de ce livre et a complété la bibliographie avec des sources nouvelles.

22
IV. AKRABOVA — ŽANDOVA, Боянската църква. Водач. Sofia, 1960.

23
Надписите към Боянските стенописи. Sofia, 1963.

24
M. STANČEVA, ST. STANČEV, Боянският поменик. Sofia, 1963.

25
I. DOBREV, Глаголическият текст на Боянския палимпсест. Старобългарски паметник от края на XI век. Sofia, 1972.

26
Боянската църква в научната литература. Известия на Института за изобразителни изкуства, VI (1963), pp. 23—46, réédité in: I. DUJČEV, Българско средновековие. Проучвания върху политическата и културната история на средновековна България. Sofia, 1972, pp. 478—512. A mentionner, entre autre, l'article publié par M. BIČEV, Църквата в Бояна. Изкуство, № 7—8 (1959), pp. 29—47; contient une analyse approfondie de certains détails de la décoration.

Предговор

Малката църквица в Бояна е един шедьовър и особено нейните стенописи от 1259 година се нареждат всред най-хубавите творби на средновековното изкуство, в кръга на разпространението на византийската култура. Бояна е най-ценният български принос в средновековното изкуство, поразяващ с ведрата чистота и хармоничното равновесие на формите.

Боянските стенописи са създадени в епоха на големи политически и културни промени на Балканите и те по свой начин отразяват тези промени, като вмъкват символичното и абстрактно изкуство на предходната епоха във всекидневния живот, в отраженията на материалния свят и предимно в изразяването на емоционалните стойности. Те обаче го правят много сдържано и със забележително зачитане на достойнството на личностите, които изобразяват. На тези личности сякаш е непозната необуздаността във всички нейни разновидности, включително резките движения и драматичните жестове.

В 1924 година, когато подготвях първото издание на настоящия труд, още не беше известно съществуването на повечето стенописи — съвременни на боянските или малко по-късни от тях. Разкрити оттогава насам, тези паметници ни дават възможност днес да определим мястото на Бояна в историята на българската, балканската и византийската живопис.Сега това може да се направи много по-лесно и съпоставянето със сродните нему произведения с нищо не накърнява самобитността на боянското изкуство: то е и винаги ще си остане оригинално творчество, което говори на свой език, свойствен само нему. Чрез този свой собствен говор Бояна се изразява със знание и вкус; той обаче е език на нейното време и предлага онова, което тогава се е очаквало от една църковна живопис — а именно известно осведомяване върху верските дела и живота, такива, каквито художниците са можели да ги видят и претворят в техните поетични образи.

Сега, когато ни са известни вече толкова стенописи от XIII и XIV столетие, с по-драматичен и по-динамичен стил, отколкото стилът на Бояна, изкуствоведите понякога са склонни да поставят боянските стенописи редом с произведения не толкова зрели за времето си, колкото някои други, тъкмо поради тяхната сдържаност: творби твърде плахи в сравнение със съвременни тям и по-късни произведения, които поразяват със своя динамизъм и изострено драматично чувство. В същност тук се отнася обаче до две различни направления в търсенията на едно по-близко до живота изкуство. От една страна, това е пътят на изказ чрез подчертаното движение, патетичния жест, задълбоченото пространство, обогатения пейзаж; а, от друга — пътят, който е избрала Бояна. Вторият е имал по-малко успех и по-рядко се е използувал. Художниците, които са вървели по него, са смятали, че могат да вдъхнат живот в схемите-символи на по-старото изкуство с надежда да предадат душевното състояние или вътрешния живот на изобразяваните личности, гъвкавостта на драпериите, отсянката в израза на очите, на устата, на много или малко свенливите жестове . . . Бояна ни дава един от най-хубавите примери за това по-интимно и сдържано изкуство. Мълчаливите фигури, които ви гледат с пронизващи очи, са изпълнени с доброжелателство, като се почне от онзи Христос, който един написан до него епитет тъй добре определя като „евергет" — сиреч благодетел. Това е едно хуманистично изкуство — в онзи смисъл, който може да се даде на този термин, когато мислим за степента на културата, до която българското общество се е издигнало от онова време.

Най-сърдечно благодаря на професор Иван Дуйчев, който прие да осигури научното ръководство на настоящото издание на моя труд, издаден през 1924 година. Държа също да изразя горещата си благодарност на издателство „Наука и изкуство" и на неговия директор Филип Гинев.

Париж, 1974 година

А. ГРАБАР

Introduction

La petite église de Boïana est un chef d'œuvre, et ses peintures murales surtout (1259) comptent parmi les plus beaux morceaux de l'art du Moyen âge, dans l'ère d'expension de la culture byzantine. Boïana est l'apport bulgare le plus précieux à l'art médiéval, qui frappe par la pureté sereine et l'équilibre harmonieux des formes.

Les peintures de Boïana ont vu le jour à une époque de grands changements politiques et culturels dans les Balkans, et elles les reflètent à leur manière en ouvrant l'art symbolique et abstrait de l'époque précédente à la vie de tous les jours, aux reflets du monde matériel et surtout à l'expression des valeurs affectives. Mais elles le font avec beaucoup de discrétion et un respect remarquable de la dignité des personnages qu'elles représentent. Ces personnages semblent ignorer la violence sous toutes ses formes, y compris les mouvements brusques et les gestes dramatiques.

En 1924, lorsque je préparais la première édition du présent ouvrage, on ne connaissait pas l'existence de la plupart des peintures murales contemporaines ou légèrement postérieures à Boïana. Découverts depuis, ces monuments nous permettent aujourd'hui de „situer" l'art de Boïana dans l'histoire de la peinture bulgare, balkanique et byzantine. On peut le faire beaucoup plus aisément maintenant, et la comparaison avec des œuvres apparentées n'enlève rien à l'originalité de Boïana: elle est et restera toujours une œuvre originale qui parle un langage qui lui est propre. Boïana s'exprima avec science et goût dans cette langue qui lui appartient, mais qui est de son temps, et propose ce qu'on attendait alors d'une peinture d'église, à savoir une certaine information sur les choses de la religion et de la vie telles que pouvaient les voir les artistes et qu'ils transposaient dans leurs images poétiques.

Maintenant qu'on connait tant de peintures du XIII[e] et XIV[e] siècles, d'un style plus dramatique et plus dynamique que Boïana, les historiens de l'art ont parfois la tendance de ranger les peintures de Boïana parmi les œuvres moins avancées que d'autres,pour leur temps,à cause notamment de leur retenue: on les prend pour des œuvres timides face aux œuvres contemporaines et postérieures qui frappent par leur dynamisme et leur sens dramatique accru. Mais en réalité, il s'agit de deux directions différentes, dans les recherches d'un art plus rapproché de la vie. Il y a la voie de l'expression par le mouvement souligné, le geste pathétique, l'espace approfondie, le paysage enrichi, et il y a l'autre voie, celle qu'on avait choisie à Boïana. Cette dernière a eu moins de succès et elle fut adoptée plus rarement. Les artistes qui l'avait choisie pensèrent pouvoir insouffler une vie dans les schémas-symboles de l'art plus ancien dans l'espoir de représenter l'état d'esprit ou la vie intérieure des personnages, la souplesse des draperies, la nuance dans l'expression des yeux, des bouches, des gestes plus ou moins timides. . . Boïana est un des plus beaux exemples de cet art plus intime et discret. Les personnages silencieux qui vous regardent de leurs yeux perçants sont pleins de bienveillance en commençant par ce Christ qu'une épithète écrite à côté définit si bien comme „évergète" — bienfaiteur! C'est un art humaniste dans le sens qu'on pouvait donner à ce terme en pensant à la culture qui avait atteint alors la société bulgare.

Je remercie très amicalement le professeur Ivan Dujčev qui a bien voulu accepter d'assurer la direction scientifique de cette réédition de mon ouvrage publié en 1924, ainsi que les traducteurs qui ont travaillé sous sa direction. Je tiens aussi à exprimer toute ma gratitude aux Editions d'Etat bulgares „Наука и изкуство" et à leur directeur, F. Guinev, qui ont pris l'initiative de cette publication et l'ont fait paraître, dans une de leurs collections

Paris, 1974

A. GRABAR

Посвещава се
на Н. П. Кондаков
по случай
80-годишния му юбилей
(1844—1924)

Dédié
à N. P. Kondakov à l'occasion
de son 80e anniversaire
(1844—1924)

Увод

Българският Археологически институт с право избра Боянската църква за тема на първия том от проектираните издания върху художествените паметници на България. Бояна от художествена гледна точка представя безспорно най-ценният паметник на старобългарското изкуство. Тя е най-съвършеният представител на най-старите известни нам български живописни школи. Бояна сама е в състояние да преоткрие завесата към културния блясък на среднобългарското царство; тя най-после е и неоспоримата гордост на София. Нито един паметник на българското изкуство не представя толкова разностранен интерес въпреки голямата ценност на много от тях.

Въпросната църква се намира 8 километра на юг от София, на горния край на село Бояна, разположено по северния склон на Витоша. Край църквата и през селото минава един планински поток. Над селото той пада [redacted] една тясна камениста урва, чиято западна стена се издига във вид на вертикален масив над Бояна. По този масив са се запазили някои части от укрепления — нищожни следи от крепостта, известна под името Батил. Бояна лежи вече в Софийското поле и до нея се намира най-достъпният южен вход [redacted] него, между склоновете на Витоша и хълмовете на Люлин (Княжевският проход). Крепостта Батил е преграждала при този проход южния вход в Софийското поле. Неведнъж тя е играла важна роля, произтичаща от стратегическото й местоположение и храбростта на нейните обитатели, особено в 1016, 1040 и 1058 г.[1] В българските и византийските извори, които се отнасят до тия събития, Бояна се споменава под имената Βοϊών, Βοϊάνος κάστρον, Боıана. По време на българското въстание през 1040 г. началник на Боянската крепост е бил Ботко.[2] Сегашното название на развалините на укреплението Батил се намира може би във връзка с името на този Ботко.

Батил е ключът за южния вход на Софийското поле и това определя политическото му значение. Боянската църква, както и някои предания свидетелствуват, че важността на укреплението е привлякло в Бояна резиденцията на местната власт. Каменният масив, на който се издига Батил, е твърде незначителен, за да можем да си представим в крепостните стени и жилищата. Те трябва да се предполагат наблизо зад прохода, пазен от крепостта, т. е. на мястото на с. Бояна. И наистина народното предание нарича полегатата ливада между подножието на скалата и селото „Царева ливада". В днешното село до миналия век са личали следи от стари каменни стени, за които разказваха, че са остатъци от царските палати. Може би тези предания не заслужават да бъдат споменати, ако те не съвпадат с това, което показва и запазената църква, особено архитектурата й.

Рядката двуетажна форма в конструкцията на Боянската църква [redacted] причислява към известната серия от дво̀рцови църкви-гробници, [redacted] които долният етаж е бил предназначен за погребения, а горният се е съединявал чрез специален вход с двореца. През покритата галерия владетелят е могъл да дойде направо от покоите си в домашната си църква. Страничната врата на южната фасада, запълнена след като [redacted] била вече ненужна, служи като най-добро доказателство, че [redacted] Бояна, както и в много други замъци, дворецът се [redacted] намирал до църквата (в Бояна той трябва да се предполага южно от църквата) и че самата църква е била дворцов, княжески параклис.[3]

В църквата се намират портретите на нейните основатели, които вероятно са били в същото време господари на резиденцията и местни князе. Въпреки стратегическата важност на боянския дворец оскъдните писмени източници на българската история не са запазили имената на владетелите му. Надписите до портретите споменават имената на една съпружеска двойка, но нито севастократор Калоян, нито жена му Десислава, чиито образи са тъй добре запазени на църковната стена, не са оставили никаква следа [redacted] историята. Другите два срещуположни портрета — на цар Константин Асен Тих и жена му Ирина — показват само, че севастократор Калоян е признавал над себе си властта на търновския цар, поне в 1259 г., когато той е украсил Боянската църква. За това свидетелствува и надписът върху стената на долния етаж, до същите тези портрети (образ I и таблица LXXVII:)

„Въздигна се от основа и се създаде пречистият храм на светия Христов йерарх Никола и на светия [redacted]еликославен Христов мъченик Пантелеймон със средствата, с грижите и с голямата любов на севастократор Калояна, братовчед царев, внук на сръбския крал свети Стефан. Изписа се при българското царство, при благоверния, благочестив и христолюбив цар Константин Асен. Индикт 7-и, в лято 6767[=1259]."

Introduction

C'est avec raison que l'Institut archéologique bulgare a choisi l'église de Boïana pour sujet du premier tome de la collection monumentale qu'il annonce. Boïana est sans doute le monument de l'ancien art bulgare qui a le plus de valeur. C'est le plus parfait représentant des plus anciennes écoles de peinture connues de nous en Bulgarie. Boïana, à elle seule, peut révéler la civilisation brillante de l'empire bulgare du Moyen âge; enfin elle est l'orgueil incontesté de la capitale elle-même, Sofia. Aucun monument d'art, dans ce pays, n'éveille l'intérêt à des titres aussi divers.

L'église qui fait l'objet de cette étude est située [redacted] 8 kilomètres au sud de Sofia, à la limite supérieure du village de Boïana, éparpillé au pied de la pente nord de la montagne de Vitocha. A côté de l'église et à travers le village coule un torrent descendant du haut de la montagne. En amont du village, il passe par une étroite gorge rocheuse dont les parois occidentales se dressent au-dessus des prairies de Boïana. Sur ce massif [redacted] sont conservés quelques débris de fortifications — restes insignifiants d'un château fort connu sous le nom de Batil. Boïana est déjà dans la vallée de Sofia dont l'accèes le plus facile est au sud, entre les pentes du Vitocha et les collines de Lulin (passage de Kniajévo). Le fort de Batil défend, à côté de ce passage, l'entrée par le sud de la vallée de Sofia. Il joua plus d'une fois un rôle important dû à sa situation stratégique et à la bravoure de ses habitants, notamment en 1016, en 1040 et [redacted] 1048.[1]

Dans les documents byzantins et bulgares, relatifs à ces événements, Boïana est mentionnée sous les noms de Βοϊών, Βοϊάνος ἄστρον, БОIАНА (lisez: Boïana). Lors de l'insurrection bulgare de 1040, le chef de la forteresse de Boïana devint Botko.[2] La dénomination actuelle des ruines du château fort de Batil pourrait avoir quelque rapport avec le nom de ce Botko.

Batil était la clef de l'entrée de la vallée de Sofia et cette circonstance détermine son importance politique. L'église de Boïana, ainsi que certaines légendes, témoignent que Boïana devint la résidence des autorités, à cause de l'importance de ses ouvrages fortifiés. Le massif de pierre sur lequel se dresse Batil est trop insignifiant, semble-t-il, pour pouvoir contenir une demeure habitable entre les murs de sa forteresse. On peut supposer que cette habitation se trouvait un peu plus loin vers le nord, au-delà du passage allant vers le fort, c'est-à-dire sur l'emplacement actuel de Boïana. Et précisément, la tradition populaire appelle „pré du Tsar" le pré situé entre la base des rochers et le village. Dans le village actuel, on voyait encore au siècle dernier des vestiges d'antiques murailles de pierre qu'on appelait les ruines d'anciens palais du Tsar. Ces vagues traditions n'eussent peut-être jamais mérité aucune mention si l'église qui subsiste encore n'avait, par son architecture, apporté une confirmation sur ce point.

Cette construction à deux étages, très rare, procède de la série déjà connue des chapelles-tombeaux, où l'étage inférieur était destiné à la sépulture des morts et l'étage supérieur communiquait par un passage spécial avec le château. Le propriétaire pouvait, [redacted] moyen d'une galerie couverte, passer directement de ses appartements dans son église privée. Une porte latérale dans la façade sud, murée après qu'on n'en eut plus besoin (v. pl. II et V), nous prouve excellemment que, à Boïana, comme dans un certain nombre de palais, auprès de l'église se trouvait un château. A Boïana, il faut le supposer au sud de l'église, et l'église, elle-même, dans ce cas est une chapelle seigneuriale privée.[3]

A l'intérieur se trouvent les portraits des fondateurs, évidemment propriétaires de la résidence et seigneurs de l'endroit. Malgré toute l'importance stratégique du fort de Boïana, les maigres documents historiques bulgares n'ont pas conservé les noms de ces propriétaires. Les inscriptions à côté des portraits dans l'église même donnent les noms d'un couple d'époux, mais ni „Sevastokrator Kaloïan", ni sa femme „Dessislava", dont on voit les beaux portraits sur les murs de l'église, n'ont laissé de traces dans l'histoire. Deux autres portraits, en face de ceux-là, celui de Constantin Assen Tikh et celui de sa femme Irène (tsar et tsarine de Bulgarie), prouvent seulement que Kaloïan reconnaissait la puissance impériale du tsar de Tirnovo, au moins en cette année 1259, quand il fit décorer l'église de Boïana. La longue inscription sur le mur de l'étage inférieur, auprès de ces portraits témoigne de ce fait (v. fig. 1 et pl. LXXVII:)

„A été élevé du sol et créé le temple très pur de Nicolas, saint hiérarche du Christ, et de Pantéléimon, saint et très glorieux martyre du Christ, aux frais, par les soins et par le grand amour de Kaloïan Sevastokrator, cousin du Tsar, petit-fils de saint Stéphan, kral serbe. Le temple a été décoré sous l'empire bulgare et sous le règne du Tsar Constantin

+ ВЪЗДАНЖЕСА ѾЗЕІЛА ИСЪЗДАСА ПРѢЧИСТЫ ХРА
МЬ СТАГО ИСРАРХА ХВА НИКОЛЫ И СТАГО И ВЕЛИКО
СЛАВНАГО ѠМЖЧЕНИКА ХВА ПАНТЕЛЕИМѠНА ТЕЧЕ
НИЕМЬ И ТРОУДОМЬ И ЛЮБОВИ ДА МНОГОДЖ КАЛѠ
ѢНѢ СЕВАСТОКРАТОРА БРАТОУЧАДА ЧРВА ВНОУКЬ СТА
СТЕФАНА КРАЛѢ СРЬБСКАГО НАПИСА ЖЕ СА ПИ ЧР
СТВО БЛГАРСКОЕ ПРИ БЛАГОВѢРНѢМЬ И БГОУ
СТИВѢМЬ И ХСТОЛЮБИВѢМЬ ЧРИ КОСТАН
ДИНѢ АСѢНИ ∴ ЕДИКТО З БЛѢТО
З · Ѱ · З · З ∴

Обр. 1. Надпис от църквата в Бояна

Fig. 1. Inscription de l'église de Boïana

Изображенията, рисувани при царуването на Константин Асен Тих по поръка на Калоян, са се запазили отлично ■ не могат да не предизвикат възторг поради художествените достижения и техническото майсторство на онази българска школа, към която се е обърнал Калоян. Ние намираме в тях всички белези на търновската школа от XIII век (църквата „Св. 40 мъченици" и параклисите на Трапезица). Едва ли можем да се съмняваме, че за украсяването на резиденцията си васалният княз се е възползувал именно от столичните майстори. Затова не би било чудно, ако декорацията на боянските стени е била работена в 1259 г., ако не от самия Драган, написал вероятно в 1230 г. църквата „Св. 40 мъченици" ■ Търново, то поне от някои от неговите ученици.[4]

Тази връзка със столичната художествена продукция, особено с търновските паметници, направени по царска заповед (живописта в църквата „Св. 40 мъченици" по поръка на Иван Асен II; параклисите на Трапезица по самото си местоположение предполагат, че са строени по царска, придворна инициатива)[5], ни карат да виждаме ■ Боянската живопис израз на онова изкуство, сред което ■ живели българските дворове (търновският царски и боянският княжески) от началото на второто царство до края на Асеневата епоха.

Източната част на Боянската църква е по-стара от XII век, но не ■ точно датирана. След първата точна дата 1259 г., засвидетелствувана с надписа на Калоян, историята на църквата пак се губи. През XIV век на долния ѝ етаж е бил погребан някой си Алдимир, син Витомиров, и над гроба ■ бил изписан портретът му, който днес ■ изчезнал. През 1912 г. от страна на Народния музей бяха взети мерки, за да се почистят ■ консервират фреските на Боянската църква от подготвени специалисти. За тая цел бе повикан от Австрия художникът консерватор Йосиф Бала, който обаче поради избухването на Балканската война бе принуден да преустанови работата си. С продължение на работата бе натоварен през 1914 и 1915 г. художникът Марин Георгиев, който отлично завърши възложената му задача. През това време бяха открити под по-късната мазилка две от най-хубавите фрески от 1259 г., а именно „Христос Евергет" (табл. XXXIII и XXXIV) и „Христос в храма в разговор с еврейските книжници" (таблици XLV, XLVI, XLVII, XLVIII и XLVIX). Трябва да се забележи, че Бала и Георгиев се ограничиха с почистването и закрепването на запазените фрески и че не бяха направени никакви поправки, подновявания или ретушировки н■ образите.

Assen très fidèle, très pieux et très dévoué au Christ. Indiction 7, année 6767 (=1259)".

Ce qui a été représenté dans cette église sous le règne de Constantin Tikh, par ordre de Kaloïan, s'est admirablement conservé et ne peut pas ne pas éveiller notre enthousiasme par ■ valeur artistique, et la perfection technique de cette école bulgare à laquelle s'adressa Kaloïan. Nous y reconnaissons tous les traits de la manière tirnovienne du XIII[e] siècle (église des Quarante Martyrs et chapelles de la Trapézitsa). Il n'est pas douteux que le prince vassal n'ait choisi, pour décorer sa résidence, les meilleurs artistes de la capitale, et il n'y pas lieu de supposer une influence inverse. Il ne serait pas surprenant que l'un des élèves de Dragan (si ce n'est Dragan lui-même), eût travaillé ■ ces décorations de 1259 (Dragan décorait en 1230 l'église des Quarante Martyrs de Tirnovo).[4]

Ces relations avec la production artistique de la capitale et précisément une ressemblance avec les monuments de Tirnovo, édifiés par ordre des Tsars (peintures murales de l'église des Quarante Martyrs sur l'ordre d'Ivan Assen II; peintures des chapelles de Trapézitsa, qui par leur emplacement même émanent toutes de l'initiative des Tsars),[5] nous conduisent à considérer les peintures de Boïana comme un exemple de l'art, tel qu'il florissait dans les cours bulgares (des Tsars de Tirnovo ou des princes de Boïana), dès le début du „Second Empire bulgare" à la fin des Assénides. La partie orientale de l'église de Boïana remonte au delà du XII[e] siècle, mais n'est pas datée rigoureusement.

Après la première date sûre (1259), déterminée par l'inscription de Kaloïan, l'histoire de l'église retombe dans l'inconnu. Au XIV[e] siècle, dans son étage inférieur, fut enterré un certain Aldimir, fils de Vitomir. Sur son tombeau, on fit son portrait aujourd'hui disparu (v. plus bas).

En 1912 le Musée National chargea des spécialistes de dégager et de fixer les peintures de Boïana.[8] Dans ce but on fit venir d'Autriche le peintre Joseph Bala, mais la Guerre balkanique l'obligea d'abandonner son travail. Son œuvre fut continuée et menée à bonne fin par le peintre bulgare Marine Géorgiev en 1914—1915. Au cours de ces travaux, sous un enduit postérieur, on découvrit deux des plus belles représentations de 1259, à savoir le „Christ Evergète" (pl. XXXIII et XXXIV) et le „Christ parmi les Docteurs" (pl. XLV, XLVI, XLVII, XLVIII et XLVIX).

Il faut bien noter que M. Bala et M. Géorgiev ■ bornèrent ■ dégager et à fixer les peintures conservées, sans entreprendre la moindre restauration ni même la retouche la plus insignifiante.

Архитектура

Приложените към тази книга планове, чертежи и фотографии (таблица VII—X) достатъчно ясно представят простата по замисъл и по изпълнение архитектура на Боянската църква. Ние ще ги допълним само с кратки описания.

От архитектурна гледна точка трябва да се говори собствено не за една, а за две боянски църкви (А и В), без да броим и новия, пристроен в 1882 г. притвор (С). Малката първична църквица (А) е била впоследствие уголемена чрез пристроената към нея, на западната ѝ страна, втора църква (В). Последователността на тези две постройки става ясна от това,че западната църкра е прибавена към източната, без да има собствена източна стена. Поради липса на преки данни църквата А не би могла да се датира, без да се вземе под внимание фресковата живопис, отнасяща се по стил към XI век. Църквата В е била изписана ■ 1259 г. (гл.надписа по-горе)и без съмнение е била построена немного преди тази дата, във всеки случай при същия болярин Калоян (ср. същия надпис), който, ако се гледа по някои особености в конструкцията на църквата В (гл. по-долу), ■ издигнал не само като дворцов параклис, но и като гробница за себе си и за жена си.

Църквата А представя малка, почти кубическа сграда, завършваща към изток само с една полукръгла апсида и снабдена с един-единствен вход към запад. Апсидата и страничните стени са прорязани само с по един съвсем тесен засводен прозорец. В четирите ъгъла на сградата са поставени правоъгълни стълбове, съединени с арки, върху които (с помощта на пандантиви) ■ закрепен барабанът на единственото кубе. Барабанът е кръгъл, снабден с четири тесни прозорчета. Стените са иззидани от червени тухли, чиито редове са разделени с дебел слой от вар, смесена със счукани тухли. Отвън църквата няма никакви украшения освен разчленението на стените на три части посредством вдлъбнати ниши: една средна по-голяма, достигаща до върха, и две по-малки отстрани,едва надминаващи половината на средната. Дъгите на всички ниши са разчленени с втора, също тъй вдлъбната дъга. Ниската апсида и барабанът са кръгли и отвън. Всички прозорци са засводени; всички стени и барабанът са увенчани с тежък, сигурно по-късен корниз. Сградата е покрита с плосък четиристранен покрив, апсидата и барабанът — с конусообразни покриви. Над прозорците, барабана и средните ниши на страничните стени корнизът и покривът образуват вълнообразни възвишения. Сега почти цялата църква отвън е измазана.

Църквата В има два етажа. Долният етаж е във вид на широк коридор,покрит с надлъжен цилиндричен свод. На западната му страна се намира входът, а на източната —входът на църквата А. Този етаж няма никакви прозорци. По средата на страничните стени ■ вдълбана по една плитка ниша. Размерите,формата и разположението на тези ниши показват, че те трябва да се смятат за аркосолии, под които са били извършвани погребенията. Долният етаж на църквата В, който при липсата на прозорци се явява като същинска крипта, ■ бил предназначен, ако се съди по двете аркосолии, за две погребения, без съмнение за ктитора Калоян и за жена му Десислава.

Горният етаж, заемащ същата повърхност, представя кубообразна, еднокуполна и едноапсидна църква. Вътрешната конструкция съвпада с тази на църквата А, изменена малко благодарение на по-късните поправки, ■ именно: поправени са част от подкуполните арки и целият барабан и е отстранена почти цялата западна стена, като е била заменена с една голяма арка, съединяваща църквата с новия притвор С. В днешно време входът в горната църква минава през пристройката С посредством една вътрешна стълба. Старият вход, сега зазидан, се е намирал на южната стена (гл. таблица VIII). Той е бил свързан посредством една галерия с двореца.

Отвън страничните стени на църквата В представят една вертикална плоскост без никакъв знак, който да загатва за вътрешното разположение на двата етажа. Долната част е съвсем гладка, а горната е украсена с няколко плитки, засводени ниши. На южната стена освен зазиданата врата и едно полукръгло прозорче към нея се виждат още и три вдлъбнати еднакво големи продълговати ниши. Те изхождат от една линия, отговаряща на горноетажния под. На северната стена има четири също такива ниши на същата височина и една по-малка от тях (старо прозорче). Между тези ниши има едно ново, четириъгълно прозорче (таблица IX). Върху запазените след поправките части от старата западна стена, излизащи в притвора С, също се виждат продълговати засводени ниши. Източната стена на горния етаж няма отвори; полукръглата апсида почива върху западната стена на църквата А и излиза над покрива ѝ. По кор-

Architecture

Les plans, croquis et dessins présentés dans cet ouvrage (pl. VII—X) figurent assez exactement l'architecture peu compliquée de l'église de Boïana. Nous complèterons ces documents par une brève description.

Pour être tout-à-fait juste, il faudrait parler, au point de vue architectural, non d'une, mais de deux églises (A et B), sans compter la nouvelle construction de 1882 (C). La petite église primitive (A) fut augmentée par la suite d'une deuxième église du côté de l'ouest (B). Le fait que l'église de l'ouest n'a pas de muraille proprement à elle du côté est prouve que les deux églises ont été construites l'une après l'autre. Faute d'informations directes, on ne peut dater l'église A sans tenir compte des fresques qui, à en juger par leur style, remontent au XI[e] siècle. L'église B fut décorée en 1259 (v. plus haut l'inscription) et sans aucun doute construite peu antérieurement, c'est-à-dire, en tous cas, sous ce même prince Kaloïan (v. la même inscription). D'après quelques particularités de construction de l'église B (v. plus bas), ce dernier la fit édifier non seulement pour servir de chapelle attenante au château, mais comme tombeau pour lui et ■ femme.

L'église A, petite, à peu près cubique, se termine, du côté de l'est, par une petite abside semi-circulaire et est munie d'une seule entrée du côté ouest. L'abside et les murs latéraux sont percés chacun d'une unique fenêtre à archère. Dans les quatre angles de ce cube, sont des piliers carrés réunis par des arcs sur lesquels s'appuie le tambour de l'unique coupole centrale (avec l'aide de pendentifs). Le tambour est percé de quatre fenêtres à archère. Les murs sont construits en briques rouges dont les rangées sont séparées par une épaisse couche de chaux mélangée de brique pilée. A l'extérieur, aucune décoration, excepté la division en trois parties des murs latéraux par des arcatures en creux: celle du milieu, la plus grande, atteignant le haut du mur, et les deux plus petites de chaque côté dépassant à peine la moitié de celle du milieu. Les cintres des arcatures sont décorés par un second arc en feuillure. L'abside peu élevée et le tambour sont circulaires à l'extérieur. Toutes les fenêtres sont cintrées; tous les murs et le tambour sont ornés d'une lourde corniche (probablement postérieure). Une toiture plate à quatre pentes recouvre cet édifice cubique; l'abside et le tambour sont recouverts de toitures coniques dont la première est engagée. Au-dessus des fenêtres du tambour et des arcatures médianes des murs latéraux, la corniche et le toit s'incurvent pour suiv■ le mouvement des arcatures. Aujourd'hui l'église est presque entièrement recouverte d'enduit à l'extérieur.

L'église B est à deux étages. L'étage inférieur a la forme d'un large corridor sous une voûte cylindrique longitudinale. Une sortie est pratiquée ■ l'extrémité ouest;à l'est,un passage a été prévu pour communiquer avec l'église A. Aucune fenêtre dans ce corps de bâtiment. Au centre des murs latéraux s'enfonce une niche cintrée peu profonde. Les proportions, la forme et la place qu'occupent ces niches nous permettent d'y reconnaître la présence de ce qu'on appelle **arcosolia**, sous lesquels on plaçait les sépultures. L'étage inférieur de l'église ■ qui, en l'absence de fenêtres, devient une véritable crypte, a été prévu, à en juger par ■ deux arcosolia, pour deux tombeaux — évidemment ceux du sévastokrator Kaloïan et de sa femme Dessislava. L'étage supérieur, exactement superposé à l'inférieur, a la forme d'un cube à une seule coupole et à une seule abside. L'architecture intérieure coïncide avec celle de l'église A, toutefois légèrement modifiée par des transformations tardives, à savoir: restauration d'une partie des arcs sous la coupole et de tout le tambour, enlèvement de presque toute la muraille ouest, remplacée par un seul grand arc, reliant l'église avec le nouveau corps du bâtiment C. A l'heure actuelle, l'accès de l'église supérieure passe par l'annexe C et comprend un escalier intérieur. L'ancien passage, muré aujourd'hui, se trouvait dans le mur sud (v. pl. VIII). On y était conduit par une galerie réunissant la sortie de l'église avec le château.

A l'extérieur, les murs latéraux de l'église B représentent un plan unique sur lequel rien ne révèle la division intérieure en deux étages. La partie inférieure est une surface unie, la partie supérieure est ornée de quelques niches arquées peu profondes. Sur le mur sud, outre la porte murée surmontée de sa petite fenêtre semi-circulaire, il existe trois arcatures étroites, partant du niveau du premier étage. Sur le mur nord—quatre autres arcatures de mêmes dimensions, et une autre moins élevée au-dessus (ancienne fenêtre). Entre ces arcatures se place la fenêtre carrée moderne (v. pl. IX). Sur les parties de l'ancien mur ouest qui ont subsisté après les restaurations et qui donnent sur le bâtiment C, se trouvent également des niches en forme d'arcs. Le mur est de l'étage supérieur ne présen

низа ѝ върви един орнаментален фриз от два слабо изпъкващи реда от хоризонтално поставени тухли, между които се намира още един ред тухли, поставени под ъгъл.

Целият осмоъгълен висок барабан е нов, но лежащите под него покриви са стари. Тези покриви имитират отвън системата на изходящи от кубето сводове на трансепт, издигнати над ниските ъглови помещения. Именно барабанът стои върху една кубическа основа; от нея към юг и север излизат тесни двустранични покриви(с оси ю.—с.), а останалото пространство към изток и запад е покрито с два други широки, също двустранни покрива (с оси з.—и.).На страничните фасади „псевдотрансептът" излиза с малки възвишения над общата плоскост на корниза. Корнизът навсякъде е вероятно по-късен, също както и мазилката. Стените на долния етаж са изградени от необработен камък,сменяващ се с 2—3 реда тухли. Горният етаж е изграден изключително от тухли. Като хоросан е употребена смес от вар и счукани тухли.

Църквата А, възпроизвеждаща най-разпространената и най-простата форма на централно-куполна конструкция, не представя особен историко-архитектурен интерес. Църквата В, напротив, заслужава голямо внимание. С двата си етажа тя спада, както видяхме, към групата на дворцовите параклиси. С аркосолиите си в тъмния долен етаж, който получава значението на крипта, тя влиза в числото на двуетажните гробници, чийто прототип са старохристиянските„мартирии". Без да изброяваме тук подобни паметници, запазени по целия християнски свят, ще кажем само, че в България църквата в Асеневата крепост до Станимака (Асеновград) (XII—XIII век) принадлежи също към двуетажните дворцови параклиси, а „Костницата" в Бачковския манастир (края на XI век) възпроизвежда един от вариантите на двуетажните гробници, запазил много от особеностите на „мартириите".[7]

По такъв начин независимо от общата традиция Боянската църква В има зад себе си и местни образци.

d'ouverture;l'abside semi-circulaire repose sur le mur ouest de l'église A, et s'élève au-dessus du toit. Elle est parcourue par une frise ornementale: deux rangées peu éloignées l'une de l'autre de briques posées à plat, entre lesquelles festonnent des briques posées à champ et obliquement.

Tout le haut tambour octogonal est récent, mais les toitures à sa base sont anciennes. Ces toitures imitent, à l'extérieur, le système des voûtes du transept qui se détachent de la coupole. En effet, le tambour repose sur une construction cubique. De là partent, vers le sud et le nord, d'étroits petits toits à deux pentes (orientés nord-sud); le reste de la surface (vers l'est et l'ouest) est recouvert [redacted] deux autres toits également à deux pentes (orientés ouest—est). Sur les faces latérales un faux transept est légèrement surélevé au-dessus du niveau de la corniche. Cette dernière est vraisemblablement récente comme l'enduit. Les murs de l'étage inférieur sont construits en pierres non équarries, alignées en alternant avec deux ou trois rangées de briques. L'étage supérieur est en briques uniquement. Un mélange de chaux et de menues briques sert de ciment.

L'église A, construite d'après la formule si répandue de l'édifice à coupole centrale, ne présente pas d'intérêt spécial pour l'histoire de l'architecture. L'église B, au contraire,mérite toute notre attention. Avec ses deux étages, elle se rattache,comme nous venons de le dire, au groupe isolé des chapelles de château.

Par ses **arcosolia**, dans son étage inférieur obscur prenant le caractère de la crypte, elle appartient au groupe des églises-tombeaux à deux étages dont le prototype est fourni par les **martyria** de l'époque chrétienne primitive.Sansvouloir rappeler ici lensemble des églises de ce type répandu dans tout le monde chrétien mentionnons seulement sur le territoire bulgare l'église du Fort Assen (XIIe —XIIIe siècles) près de Stanimaka (Assenovgrad), qui appartient aussi au nombre des chapelles de château [redacted] deux étages, et l'église Kostnitsa (Monastère de Batchkovo) du XIe siècle qui est une des variantes des tombeaux [redacted] deux étages ayant conservés beaucoup de traits communs avec les martyria.[7]

Ainsi, indépendamment de la tradition générale, il existait déjà des prototypes locaux de l'église [redacted] de Boïana avant l'apparition de celle-ci.

Стенописите

Както видяхме, Боянската църква се състои от две независими и разновременни части. На двете постройки отговарят и два стенописа. Първият се намира в малката източна църквица. Вторият е рисуван върху мазилката, покриваща първата живопис на по-старата църква, а обема също и целия долен етаж на постройката от 1259 г. Между образите на тази втора живопис се намира надписът с тази дата (гл. по-горе), [redacted] именно на северната стена на Калояновата пристройка, наред с портрета на жена му Десислава, под една от сцените на житието на св. Никола Чудотворец. Това местоположение на надписа, техниката, боите и палеографското сходство между него и надписите при образите от втората живопис позволяват да се датира тази последната в 1259 г. Тази дата от своя страна служи като terminus ante quem за първия слой живопис.

Цялата живопис, която се намира върху втората мазилка (от 1259 г.), се отнася именно към това време. Някои различия в третирането на отделните сюжети са съвсем незначителни. Така например типовете на лицата не са съвсем еднообразни. Достатъчно е да се сравни архангелът от „Благовещението“ (таблица XIX и XX) с ангела от „Възнесението“ (таблица XIII и XXX); един от монасите сирийци от „Успението“ със старците апостоли от същото „Успение“ (образ 4). Обаче младите лица в същата сцена възпроизвеждат почти същия стесняващ се надолу овал на лицето на монасите сирийци и даже ония глави, които представляват най-големи особености, като например тази на Десислава (таблица II), са изработени в същност въз основа на същите принципи. Ср. Десислава с царица Ирина (таблица II и IV), както и тази последната с нейната съседка св. Екатерина (таблица L) или св. Елена (таблица XXXV).

Боянската живопис има голямо значение за историята на изкуството, тъй като тя не е била прерисувана, нито даже освежавана. При общия ремонт в 1912 г. са били запълнени само отпадналите части на мазилката и тези кръпки са покрити с гладка боя, приближаваща се по тон към околната стара боя. Тези допълнения рязко се отличават от същинската живопис. Съмнение възниква само по отношение на две глави: 1) тази на Калоян (таблица I и III) поради твърде гъстата руменина и 2) тази на стареца воин (таблица XXVII) поради характера на моделирането, който се отличава от този на останалата живопис.

Тази автентичност на боянската живопис ни позволява да твърдим, че нейният еднообразен характер дори и в най-малките подробности не произтича от копиране или подражаване на по-старите образи [redacted] църквата, като в същото време ни гарантира единството на стенописите от 1259 г. По цялото пространство е употребен все същият набор от бои и една и съща гама на съчетания. Композиционните принципи и формите на пейзажа са еднакви навсякъде; отделната фигура навсякъде е построена по един окончателно установен принцип, със същите пропорции и силуети, със същите движения, пози и жестове. Единството [redacted] маниера се подчертава и с рисунъка и моделировката на главите и крайниците, от една страна, и [redacted] драпировката на дрехите, от друга. Тези последните признаци, които съставят ядрото на всяко стилистическо изследване на средновековната живопис, със своето еднообразие разсейват всяко съмнение. Малките отклонения се обясняват с копирането на няколко не съвсем съвпадащи се образци и може би с участието на няколко изпълнители.

Различно запазените образи и повредите на боите са възпроизведени с фотографията, обаче по свойствения ней начин. По тази причина [redacted] някои случаи еднакви фрески изглеждат малко различни в приложените към настоящата книга фототипии.

Живописта от 1259 г. покрива всички стени с изключение на някои малки части, гдето падналата „втора мазилка" открива най-старата живопис на малката източна църква или пък гдето намираме някои по-късни отделни изображения, разхвърляни по църквата [redacted] несвързани помежду си нито по време, нито по сюжет. Тези по-късни добавки са изписани върху нов пласт мазилка, лежащ върху мазилката от 1259 г.

И тъй по чисто технически признаци ние различаваме две разни живописи в Бояна и други по-късни отделни изображения, които ние означаваме като „първа живопис", „втора живопис" и „по-късни добавки".

Peintures murales

Comme nous le voyons, l'église de Boïana comprend deux parties indépendantes et d'époques différentes. A ces deux constructions diverses correspondent deux décorations murales diverses. La première se déploie seulement sur la petite église orientale (A). La seconde est peinte sur l'enduit qui recouvrait les peintures primitives de la plus ancienne église, ainsi que sur les murs de l'étage inférieur de l'édifice B. Parmi les tableaux de ces deuxièmes peintures, [redacted] trouve l'inscription susmentionnée, datée de l'an 1259 (sur le mur nord de l'église B, à côté du portrait de Dessislava, sous l'une des scènes de la vie de St. Nicolas le Thaumaturge). Cet emplacement de l'inscription, [redacted] technique, ses couleurs et la ressemblance des caractères avec d'autres inscriptions à l'intérieur des tableaux de la seconde série de peintures permettent de dater ces tableaux de l'an 1259. Et cette date, à son tour, sert de **terminus ante quem** pour la première couche de peinture.

Toutes ces peintures de 1259 sont bien de la même époque. Certaines différences suggérées par la façon de traiter les sujets ne vont pas au delà des nuances. Ainsi, le type des visages n'est pas partout absolument le même. Il suffit de comparer l'archange de l'Annonciation (pl. XIX et XX) avec l'ange de l'Ascension (pl. XIII et XXX); l'un des moines syriens de la Dormition avec les vieillards apôtres, par exemple, dans cette même Dormition (fig. 4). Pourtant les visages jeunes de cette même scène reproduisent presque le visage ovale, aminci dans le bas, des moines syriens; et même les portraits différenciant davantage des autres têtes, — comme celui de Dessislava (pl. II) — sont exécutés, en réalité, d'après les mêmes principes. Cf. Dessislava et la Tsarine Irène (pl. II et IV) et cette dernière avec sa voisine, Ste Catherine (pl. L) ou Ste Hélène (pl. XXXV).

Les peintures de Boïana sont d'une valeur inestimable, n'ayant été jusqu'à présent ni restaurées ni rafraîchies. Au moment de la réparation générale de l'église en 1912, les parties d'enduit tombées en ruines furent seulement remplacées, et ces pièces furent recouvertes d'une couche de peinture unie, d'une couleur à peu près assortie à l'ancienne. Ces remplissages se distinguent de la peinture originale. Il ne subsiste de doute que pour deux têtes: 1) Kaloïan (planches I et III), à cause de l'extraordinaire épaisseur du rouge des joues, et 2) le vieux guerrier (pl. XXVII), à cause du caractère du modelé, différencié de celui ordinairement employé dans les peintures voisines.

L'authenticité bien établie de Boïana nous permet d'affirmer que la ressemblance des parties et même des plus petits détails ne provient pas de copies ou d'imitations d'après un modèle ou un vestige de peintures primitives de l'église. Cette constatation nous garantit l'unité de l'œuvre de 1259. Sur toute la surface, on s'est servi d'un seul assortiment de couleurs et d'une même gamme de combinaisons. Les procédés de composition et le paysage sont les mêmes partout; une figure isolée est partout édifiée selon un modèle accepté une fois pour toutes; mêmes proportions, mêmes silhouettes, avec les mêmes routines pour représenter les mouvements, les poses, les gestes. L'unité de la „manière" est soulignée par le dessin et le modelé des têtes et des extrémités, d'une part, et le drapé des étoffes, d'autre part. Ces derniers caractères qui constituent le centre de toute investigation sur le style de la peinture du Moyen âge, lèvent les derniers doutes. De légères variantes s'expliquent par le fait que l'on copiait ordinairement des modèles différant un peu les uns des autres, et que plusieurs peintres collaboraient à la décoration.

L'état plus ou moins bon de conservation, les dommages plus ou moins importants subis par les couleurs sont rendus par la photographie, mais d'une façon qui lui est propre, de telle sorte que des fresques semblables paraissent quelquefois différentes dans les phototypies présentées ci-dessous.

Les peintures murales de 1259 recouvrent toute la surface des murs à l'exception de quelques petits espaces où la seconde couche d'enduit, en se dégradant, [redacted] mis à jour les plus anciennes peintures de la petite église orientale, et à l'exception aussi de quelques très tardives représentations isolées, disséminées dans l'église et qui ne sont liées entre elles ni par l'époque où elles ont été exécutées, ni par l'idée qui les [redacted] inspirées. Ces adjonctions tardives ont été faites sur des couches d'enduit qui recouvraient la couche de 1259.

Ainsi, pour des raisons techniques, nous distinguerons à Boïana deux séries ou couches de peinture et quelques représentations isolées tardives. Nous les appellerons successivement: 1) première décoration, 2) deuxième décoration, 3) additions tardives.

Първата живопис

Към нея се отнасят № I—IX на приложените схеми (образ [redacted] и 7) и описания (ср. образ 3 и таблица XXII и XLIII). Живописта, открита под мазилката от 1259 г. по всички стени на източната църквица, от апсидата до прилягащите към входа части [redacted] външната западна стена, която станала след 1259 г. източна стена на притвора, сега се вижда само на някои места, гдето горната мазилка е паднала. Тя ни дава следните сюжети:
Отците на Църквата, в апсидата (№ I, образ 3)
Откъси от орнамент, в апсидата (№ II)
Светец дякон, на южната стена на олтара (№ III)
Части от прави светци, на северната стена на църквата (№ IV)
Бюст на светец, [redacted] южния свод (№ V)
Части на двама светци-монаси, в западния свод (№VI)
Част от „Разпятието" (?) на западната стена (№VII)
Успението на св. Богородица, на южната стена (таблица XXII)
Части на двама прави светци, на бившата външна стена (таблица XLIII)

По тези фрагменти не можем да си съставим ясна представа за цялата живопис. Прави впечатление липсата [redacted] пропорции в частите, уголемяването на изображенията, върху които логически се спира вниманието, и изнасянето им на видно място в декорацията.

Така, съдейки по фрагмента на кръста от „Разпятието", тази сцена е заемала цялата западна стена. „Успението" не заема мястото, което му подхожда [redacted] по-късно време, [redacted] се явява като малка незначителна сцена (сигурно в общия ред на евангелските сцени) върху страничната стена.

Особен интерес възбужда олтарната сцена. Запазените фрагменти принадлежат на големи отделни фигури, които, изглежда, са заемали преобладаващо място [redacted] тази декорация, понеже ги виждаме както в сводовете, тъй и в долната част на стените. За собствените евангелски сцени са били отредени само три малки места върху страничните и западната стени. Ако западната стена [redacted] била заета напълно от „Разпятието", то малките композиции от типа на „Успението" са били поставени в някакъв неизвестен ред (вероятно във II и III регистър) над големите прави фигури по южната и северната стена.

Освен малкото лице на умрялата и загърната в саван св. Богородица не се е запазила нито една глава, нито една цяла фигура от тази живопис. Само части от фигури и от дрехи съставят целия стилистически материал за определяне [redacted] нейната дата. Тази живопис се характеризира с твърде светла, прозрачна гама, с преобладаваща бяла боя, а също така светлозелена, розова и жълта при светлосин фон. Дрехите имат прости, дълги и равни дипли (таблица XLIII и образ 3). Плоските масивни стъпала на краката и развитите широки торсове напомнят тежките фигури на мозайките в „Св. Лука Фокидски". Преобладаването [redacted] големи фигури, разхвърляни навсякъде чак до сводовете, засилва аналогията. Светлият колорит [redacted] характерен за византийската живопис от XI—XII век. Части от гръцки надписи също тъй свидетелствуват, че тази първа живопис в източното отделение на Боянската църква е дело на византийците, които са били господари [redacted] страната между 1018 и 1185/6 г. По такъв начин тази живопис под мазилката от 1259 г. се датира между 1018 и 1185 г. След тази дата едва ли е била възможна живопис с гръцки надписи; това се вижда най-добре от живописта в „Св. 40 мъченици" (1230 г.) и „Св. Димитър" (1186/7 г.) [redacted] Търново, които имат само български надписи.[8] По-голямото сходство с мозайките от Фокида, отколкото с известните нам монументални паметници от края [redacted] XI и XII век ни кара даже [redacted] така посочения период да търсим годината на първото изписване на Боянската църква през XI век. Запазените незначителни фрагменти обаче [redacted] позволяват да се определи датата с по-голяма точност.

Преди да минем към втората живопис, трябва да подчертаем още един път пълното стилистическо различие на двете боянски живописи като декорации. Първата от тях е монументална [redacted] съвсем византийска по своята абстрактност. Технически тя се приближава към същинската фреска.

Втората живопис

В нея влизат № 1 — 91 на приложените схеми (образ 2 и 7) и описания. В самата църква към нея спадат:
Вседържител, в кубето (№ 1, таблица XIV)
Осемте ангела, [redacted] барабана (№ 2)
Четирите евангелисти, в пандантивите (№ 3—6)
Неръкотворният образ, на челото на източната арка (№ 7)
Св. Керамида, на челото на западната арка (№ 8)
Христос Емануил, на челото на северната арка (№ 9)
Христос Ветхий Денми, на челото на южната арка (№ 10)
Св. Богородица [redacted] Младенеца и архангели, в апсидата (№ 11, таблица XV)
Четирите църковни отци, в апсидата (№ 12—15)
Св. Дякон Лаврентий, на стената на апсидата (№ 16, таблица LIX)
Св. Евплий, на стената на апсидата (№ 17, таблица LX)
Светец мъченик Стефан, на стената на апсидата (№ 18, таблица LXI)
Възнесението, в апсидния свод (№ 19, таблица XIII и XXX)
Преображението, в люнетата над апсидния свод (№ 20, таблица XVI и XVII)

Première décoration

Elle contient les NoNo I--IX des schémas (fig. 2 et 7) et des descriptions ci-jointes (v. aussi fig. 3 et pl. XXII и XLIII). Les peintures murales découvertes sous l'enduit de 1259, sur toute la surface de la petite église orientale, depuis l'abside jusqu'au mur extérieur ouest des deux côtés de l'entrée (devenu après 1259 le mur est du narthex), ne sont plus visibles aujourd'hui, sauf des fragments, aux endroits où l'ancien enduit s'est écroulé. Ce sont:
Les Pères de l'Eglise, dans l'abside (No I, fig. 3).
Des ornementations, dans l'abside (No II).
Un saint diacre, sur le mur sud de l'autel (No III).
Fragments de saints debout, sur le mur nord (No IV).
Buste d'un saint, dans la voûte sud (No V).
Fragments de saints moines debout, dans la voûte ouest (No VI).
Fragment d'une Crucifixion (?), sur le mur ouest (No VII).
La Dormition de la Vierge, sur le mur sud (No VIII, pl. X).
Fragments de deux saints debout, sur l'ancien mur extérieur (No IX [redacted] et b) (tabl. XLIII).

Ces fragments ne suffisent point à nous donner une idée de tout l'ensemble de cette décoration. L'attention est attirée par le défaut de proportions entre les parties, les dimensions exagérées des sujets sur lesquels doit porter logiquement l'attention, et l'emplacement spécial choisi pour eux dans l'ensemble de la décoration.

A en juger par un fragment de la croix d'une Crucifixion, cette scène comprenait toute la muraille ouest. La Dormition n'occupe pas cette place qui lui devint habituelle par la suite: elle n'est qu'une petite scène insignifiante sur un mur latéral (probablement sur le même rang et parmi les scènes de l'Evangile).

La scène derrière l'autel nous intéresse particulièrement. Ces autres fragments appartiennent aux grandes figures isolées, auxquelles, semble-t-il, il convenait de faire une place prédominante dans cette petite décoration; nous les voyons en effet dans les voûtes et dans la rangée inférieure. Pour les scènes proprement dites, il ne reste plus que trois arches étroites des murs latéraux et de la muraille ouest. Si la Crucifixion avait occupé cette dernière [redacted] l'entrée, les petites compositions dans le genre de la Dormition se trouvaient disposées dans on ne sait quel ordre (probablement au 2ème ou au 3ème rang), au-dessus des grandes figures debout des murs sud et nord.

Sauf le petit visage de la Vierge morte et enveloppée dans son linceul, aucune tête ne s'est pas conservée, et aucune figure n'est restée dans son état complet. Quelques fragments de torses, de jambes, des morceaux de draperies, voilà en quoi consistent tous les documents stylistiques permettant de dater l'œuvre. Elle se caractérise par une palette très claire et transparente, avec prédominance du blanc (turquoise, rose, jaune, sur un fond bleu clair). Les vêtements sont dessinés avec des plis simples et longs (pl. XLIII et fig. 3); la plante des pieds est plate et massive, les torses sont développés et larges. Tous ces traits rappellent les lourdes figures des mosaïques de St. Luc en Phocide. La prédominance des grandes figures, disséminées partout, jusqu'aux voûtes, renforce l'analogie. Le coloris clair est caractéristique de la peinture monumentale byzantine des XIe —XIIe siècles. Des fragments d'inscriptions grecques montrent également que cette première peinture de l'église de Boïana est bien de la main d'artistes byzantins, maîtres du pays entre 1018 et 1185.[4] Ces peintures murales sous l'enduit de l'an 1259, sont donc datées entre 1018 et 1185. C'est à peine si, après 1185/6, les fresques peuvent porter des inscriptions grecques, — c'est ce que prouvent les peintures de l'église des 40 Martyrs à Tirnovo (1230), et de l'église Saint Dimitri (même endroit; en 1185/6),[8] fournise déjà de légendes slaves. Leur ressemblance avec les mosaïques du monastère de St. Luc plutôt qu'avec aucun autre monument connu de la fin du XIe et du XIIe siècles nous amène à placer la date de l'exécution des premières peintures de Boïana au XIe siècle. Toutefois les fragments conservés sont tellement insignifiants qu'ils ne permettent pas de les dater avec plus de précision. Avant de passer à la deuxième série de peintures murales, nous voudrions insister sur le caractère tout à fait différent de ces deux séries de peintures, en tant que décoration. La première est monumentale et d'une abstraction toute byzantine. Au point de vue technique, elle [redacted] rapproche de la véritable „fresque".

Deuxième décoration

Elle comprend les NoNo 1—91 des schémas (fig. 2 et 7) et des descriptions. Dans l'„Eglise", ce sont les sujets suivants:
Le Pantocrator, dans la coupole (No 1, pl. XIV).
8 Anges, dans le tambour (No 2).
4 Evangélistes, dans les pendentifs (No 3—6).
Le saint Suaire, au-dessus de l'arc est (No 7).
La sainte Brique, au-dessus de l'arc ouest (No 8).
Le Christ-Emmanuel, au-dessus de l'arc nord (No 9).
Le Christ-Ancien des Jours, au-dessus de l'arc sud (No 10).
La Vierge avec l'Enfant, entre les deux archanges, dans l'abside (No 11, pl. XV).
4 Pères d'Eglise, sur les murs de l'abside (No12—15).
Saint-diacre Laurent sur les murs de l'abside (No 16) (tabl. LIX).
Saint Euple, sur les murs de l'abside (No 17) (tabl. LX).

Благовещението, [redacted] триумфалната арка (№ 21, таблица XIX и XX)
Посещението Богородично, [redacted] източния склон на южния свод (№ 22)
Рождество Христово, в люнетата на южната стена (№ 23, таблица XXI и XXII)
Бягството в Египет (?), в западния склон [redacted] южния свод (№ 24)
Сретението, [redacted] южната стена(№ 25,таблица XXIII)
Кръщението, на южната стена (№ 26, таблица XXIII)
Възкресението на Лазар, на югозападния стълб (№ 27)
Успението на св. Богородица, на западната стена (№ 28 образ 4)
Двама монаси сирийци, под западния свод (№ 29)
Петдесетницата, в западния свод (№ 30, образ 5)
Влизането в Ерусалим, в западния склон на северния свод (№ 31, таблица XXXII)
Носенето на кръста, на северозападния стълб (№ 32, таблица XXXI)
Тайната вечеря, в люнетата на северната стена (№ 33, таблица XXIV)
Разпятието, на северната стена (№ 34, таблица XXV, XXVI, XXVII и XXVIII)
Слизането [redacted] ада, на северната стена (№ 35, таблица XXV и XXIX)
Жените при гроба, в източния склон на северния свод (№ 36, таблица XVIII)
Христос Евергет, на североизточния стълб (№37, таблица XXXIII и XXXIV)
Св. Георги, на северната стена (№ 38, образ 6)
Св. Димитър, на северната стена (№ 39, таблица XXXIX)
Св. Теодор Тирон, на северната стена (№ 40, таблица XXXVIII)
Св. Теодор Стратилат, на северната стена (№ 41)
Св. Прокопий, на източната страна [redacted] северозападния стълб (№ 42, таблица XLII)
Св. Евстратий, на южната страна на северозападния стълб (№ 43, таблица XLI)
Св. Дамян, [redacted] западната стена (№ 44, таблица XXXVI)
Св. Козма, на западната стена (№ 45)
Воин светец, [redacted] северната страна на югозападния стълб (№ 46)
Св. Нестор (?), на северната страна [redacted] югозападния стълб (№ 47, таблица XL)
Светец воин—старец,на южната стена (№48, таблица XXXVII)
Светец воин, на южната стена (№ 49)
Св. Константин и Елена, на южната стена (№ 50) (таблица XXXV)

В притвора:

Св. Богородица [redacted] Младенеца, над нея божията ръка, отстрани Йоаким и Ана, на източната стена (№ 51—3, табл. XLIV)
Христос Халкитски, [redacted] източната стена (№ 54)
Неизвестен светец, на източната стена (№ 55)
Севастократор Калоян и жена му Десислава, на северната стена (№ 56—7, таблица I, II и III)
Цар Константин Асен и царица Ирина, на южната стена (№ 58—9, таблица IV и V)
Св. Екатерина, на южната стена (№ 60, таблица XLV [redacted] L)
Христос-отрок [redacted] храма, в южния аркосолий (№ 61, таблица XLV [redacted] XLVI)
Св. Иван Рилски, в арката на южния аркосолий, източен склон (№ 62, таблица LIV)
Св. Пахомий, в арката на южния аркосолий, западен склон (№ 63, таблица LV)
Св. Теодор Студит, на южната стена (№ 64, таблица LI)
Св. Евтимий, на южната стена (№65, таблица LII)
Св. Арсений, на южната стена (№66, таблица LIII)
Св. Марина, в арката на северния аркосолий, източен склон (№ 67)
Св. Параскева, [redacted] арката на северния аркосолий, западен склон (№ 68, таблица LVI)
Св. Ефрем, на северната стена (№ 69, таблица LXXVI и LXXVII)
Св. Антоний, на северната стена (№ 70, таблица LVII)
Св. Сава, на северната стена (№71, таблица LVIII)
Св. Варвара, на западната стена (№ 72, таблица LXII)
Св. Неделя, на западната стена (№ 73, таблица LXIII)

Житие на св. Никола, 18 сцени в свода и западната люнета:

Рождението на св. Никола (№ 74)
Родителите на св. Никола го довеждат в училище (№ 75)
Посвещението му за дякон или презвитер (№ 76)
Посвещението му за епископ(№77, таблица LXXII)
Избавлението на трите сестри от блуд (№ 78)
Изгонването на бесовете из дървото (№ 79, таблица LXXIII)
Чудото на морето (№ 80, таблица LXIX)
Разрушението на идолите (№ 81, таблица LXV)
Спасението на невинните в Андриаке (№ 82, таблица LXVI)
Воеводите в тъмницата (№ 83)
Св. Никола се явява на цар Константин (№ 84, таблица LXVIII)
Също на Евлалий (№ 85)
Воеводите при цар Константин (№ 86, таблица LXIV)

Saint-martyr Etienne, sur les murs de l'abside (No 18) (tabl. LXI).
L'Ascension, dans la voûte de l'autel (No 19, pl. XIII et XXX).
La Transfiguration, dans la lunette du mur est (No 20, pl. XVI et XVII).
L'Annonciation, sur les piliers est (No 21, pl. XIX et XX).
La Visitation, dans la voûte sud (No 22).
La Nativité du Christ, dans la lunette du mur sud (No 23, pl. XXI et XXII).
La Fuite en Egypte (?), dans la voûte sud (No 24).
La Purification, sur le mur sud (No 25, pl. XXIII).
Le Baptême, sur le mur sud (No 26, pl. XXIII).
Le Résurrection de Lazare, sur le pilier sud-ouest (No 27).
La Dormition de la Vierge, sur le mur ouest (No 28, fig. 4).
Saints moines Syriens, sous la voûte ouest (No 29).
La Pentecôte, dans la voûte ouest (No 30, fig. 5).
L'Entrée à Jérusalem, dans la voûte nord (No 31, pl. XXXII).
Le Portement de la croix, sur le pilier nord-ouest (No 32, pl. XXXI).
La Cène, dans la lunette du mur nord (No 33, pl. XXIV).
Le Crucifiement, sur le mur nord (No 34, pl. XXV, XXVI, XXVII et XXVIII).
La Descente aux Limbes, sur l[redacted] mur nord (No 35, pl. XXV et XXIX).
Les Femmes au Tombeau, dans la voûte nord (No 36, pl. XVIII).
Le Christ-Evergète, sur le pilier nord-est (No 37, pl. XXXIII et XXXIV).
Saint Georges, sur le mur nord (No 38, fig. 6).
Saint Démétrios,sur le mur nord (No 39, pl. XXXIX).
Saint Théodore Tiron, sur le mur nord (No 40, pl. XXXVIII).
Saint Théodore Stratilate, sur le mur nord (No 41).
Saint Procope, sur le pilier nord-ouest (No 42, pl. XLII).
Saint Eustrate, sur le pilier nord-ouest (No 43, pl. XLI).
Saint Damien, sur le mur ouest (No 44, pl. XXXVI).
Saint Cosme, sur l[redacted] mur ouest (No 45).
Un saint guerrier, sur le pilier sud-ouest (No 46).
Saint Nestor (?), sur le pilier sud-ouest (No 47, pl. XL).
Un saint guerrier chenu, sur le mur sud (No 48, pl. XXXVII).
Un saint guerrier (type du Christ), sur le mur sud (No 49), (pl. XXXV).
Saint Constantin et sainte Hélène, sur le mur sud (No 50).

Dans le narthex sont les sujets suivants:

La Vierge avec l'Enfant, entre ses parents, sur le mur est (No 51—3, pl. XLIV).
Le Christ de Chalcé, sur le mur est (No 54).
Un saint inconnu, sur l[redacted] mur est (No 55).
Portrait du sevastokrator Kaloïan et de sa femme Dessislasa, sur le mur nord (NoNo 56—7, pl. I, II et III).
Portraits du tsar Constantin Assen Tikh et de la tsarine Irène, sur le mur sud (NNo 58—9, pl. IV et V).
Sainte Catherine, sur le mur sud (No 60, pl. XLV et L).
Jésus parmi les Docteurs, dans l'arcosolium sud (No 61, pl. XLV et XLVI).
Saint Jean de Ryla, sur l'arc de l'arcosolium sud No 62, pl. LIV).
Saint Pachôme, sur l'arc de l'arcosolium sud (No 63, pl. LV).
Saint Théodore de Stoudios, sur le mur sud (No 64, pl. LI).
Saint Euthyme, sur le mur sud (No 65, pl. LII).
Saint Arsène, sur le mur sud (No 66, pl. LIII).
Sainte Marine, sur l'arc de l'arcosolium nord (No 67).
Sainte Paraskève, sur l'arc de l'arcosolium nord (No 68, pl. LXI).
Saint Ephrem, sur le mur nord (No 69, pl. LXXVI et LXXVII).
Saint Antoine, sur le mur nord (No 70, pl. LVII).
Saint Sava, sur le mur nord (No 71, pl. LVIII).
Sainte Barbe, sur le mur ouest (No 72, pl. LXII).
Sainte Nédélia, sur le mur ouest (No 73, pl. LXIII)

Scènes de la vie de saint Nicolas, dans la voûte et dans la lunette du mur ouest:

La Naissance de saint Nicolas (No 74).
Les parents de saint Nicolas le conduisent à l'école (No 75).
Consécration de saint Nicolas au diaconat (ou à la prêtrise?) (No 76).
Consécration à l'épiscopat (No 77, pl. LXXII).
Saint Nicolas soustrait trois sœurs à la débauche (No 78).
Saint Nicolas chasse les démons de l'arbre (No 79, pl. LXXIII).
Miracle en mer (No 80, pl. LXIX).
Destruction des idoles (No 81, pl. LXI).
Saint Nicolas sauve les condamnés à Andriake (No 82, pl. LXVI).
Les stratèges en prison (No 83).
Apparition de saint Nicolas à l'empereur Constantin (No 84, pl. LXVIII).
Apparition à Eulalias (No 85).
Les stratèges auprès de l'empereur (No 86, pl. LXIV).
Les stratèges sauvés apportent des présents à saint Nicolas (No 87, pl. LXXIV).

Спасените воеводи с дарове при св. Никола (№ 87, таблица LXXIV)
Успението на св. Никола (№ 88, таблица LXX)
Възвръщането на отрока при родителите му (№ 89, таблица LXXV)
Чудесното спасение на Димитрий (№ 90, таблица LXVII)
Чудото с килима (№ 91, таблица LXXI)

Тази „втора живопис" е напълно запазена. Тя дава ясна картина за системата на декорацията и съдържанието ѝ, за иконографията на сюжетите [redacted] традиционните фигури и най-после позволява да наблюдаваме в подробности стила и техническите похвати на боянските художници. Историческото значение на тази живопис се увеличава поради точната ѝ дата (1259 г.), особено при нейните извънредни художествени достойнства и техническо съвършенство, които поставят паметника не между произведенията на провинциалното изкуство, а в реда на най-добрите оригинални произведения на първостепенните майстори.

Ние нямаме преки указания за националността на тези майстори. Обаче среднобългарските надписи, които се срещат по живописта, говорят в полза на българите. Както при другите живописи [redacted] Търновското царство,[9] така и [redacted] Бояна никъде не са поставени гръцки надписи. От този факт би могло най-малко да се заключи, че и български майстори са участвували [redacted] украсяването на църквата. Това се вижда особено от някои славянски транскрипции и преводи на византийски термини, които показват, че работата е била извършена от славянски майстор според византийски оригинал. Така предадени са: ὁ Εὐεργέτης 'О ієургітис; ὁ Χαλκήτης с (о ха)лькитис). Особено важно [redacted] обстоятелството, че наред със славянското съшест вие стаго А(оуха), е поставено и гръцкото Пен(ь)дикоти, т. е. ἡ Πεντηκοστή.

Ако тези текстове доказват участието на българи в живописта на Бояна от 1259 г., то посочените характерни явления в транскрипцията и двуезичието на надписите свидетелствуват за византийски оригинали, по които са се водили български майстори. Обаче тези чужди образци не са направили от Бояна византийски остров в България. Аналогиите [redacted] сюжетите, иконографията, стила [redacted] даже в техниката между Бояна и търновските паметници от XIII век [redacted]идетелствуват за особена българска школа на живопис.

От друга страна, присъствието в живописта на образа на националния светец св. Иван Рилски (найстарото му изображение) и славянското име „Неделя", което е заместило гръцкото Κυριακή при образа на една от светите девственици, също свидетелствуват за творческата работа на българските майстори над заимствувания материал.

Приложените схеми и фототипни таблици заедно с подробното описание на всеки отделен сюжет позволяват на читателя да си състави ясна представа относно системата на декорацията, съдържанието ѝ, иконографията и всичките стилистически особености на боянската живопис от 1259 г. Само техниката и колоритът въпреки цветните репродукции които не могат да заместят напълно оригиналите, не се поддават на контрола на читателя. Във всеки случай очарованието на боянската живопис почива [redacted] значителна степен върху колоритния ѝ ефект, който има първостепенно историческо значение.

За разлика от първата живопис живописта от 1259 г. е издържана в дълбока, тъмна гама, изобилствуваща с нюанси, които предават както колоритната тъкан, така и скулптурното и перспективното разбиране на сюжетите от страна на художниците. Това именно живописно схващане на пространството е особено характерно за техния стил. Боянската живопис по своята колоритна техника се приближава към иконното или миниатюрното изкуство, като се различава рязко от монументалния стил на византийските фрески от XI и XII век.

Формите на колоритното тълкуване на фигурите, особено на лицата и крайниците, са описани при отделните изображения (гл. особено Христос Евергет, св. Евстратий, стареца-воин, портретите, Христос [redacted] храма, Слизането в ада, пророците и др.). Общият им признак е моделирането ту с леки, ту с гъсти, но непременно с цветисти петна на постепенно изменящи се нюанси. Те са по-богати и по-нежни [redacted] фигурите от долния ред, по-контрастни и оскъдни [redacted] следващите редове, но навсякъде се долавя чувството, с което [redacted]удожникът се отнася не само към формата на тялото, но и към цветното съдържание на живата тъкан.

Никъде не се забелязва условността на дву- или триплановия византийски фресков маниер, где то живият обект изчезва зад техническите похвати на „локалния тон", тъмната „сянка" и бялата „светлина". Тези три елемента са неразделно свързани помежду си чрез междинните стъпала, които правят да не се чувствува условността на схемата и плавно, без скокове моделират закръглените плоскости на тялото.

Седефената белезникавост на лицата се откроява върху златистоохрените нимби и контрастира с индиговия фон и тъмните облекла. Последните са рисувани с гъсти, непрозрачни бои, сред които са редки простите, чисти и ярки тонове. Диплите променят цвета на тъканта, внасяйки малко по-резки, черни контури, без да бъдат използувани другите допълнителни бои. Ръбовете на диплите или изобщо изпъкващите повърхности са потопени в мъгляво (или „сапунено") петно, леко и въздушно, ту усилено до бяло, ту потапящо се в едва забележима пяна върху фона на дрехата.

Отделна група съставят „щрафираните" с жълто или бяло (подражание на злато или сребро) тъкани, т. е. тъкани, моделирани с помощта на гъсти еднотонни щрихи, разсейващи се паралелно или звездообразно от голямо петно със същия цвят, което има повече или по-малко правилна, но не суха геометрична форма (близка към триъгълника или сегмента). Този добре познат способ е използуван в изображението на Христос (гл. Възнесението, Слизането в ада, Христос в храма, Христос младенец със св. Богородица, над входа).

Dormition de saint Nicolas (No 88, pl. LXX).
Retour de l'enfant chez ses parents (No 89, pl. LXXV).
Miracle du sauvetage de Démétrios(No 90,pl.LXVII).
Miracle du tapis (No 91, pl. LXXI).

Cette deuxième „couche" de peinture s'est conservée en entier. C'est un exemple très clair de décoration adopté à cette époque, du contenu de cette décoration, de l'iconographie des sujets et des personnages traditionnels; enfin, elle nous permet d'observer, jusque dans les détails, le style et les procédés techniques des artistes de Boïana. L'intérêt historique de ces peintures s'accroît du fait que nous pouvons exactement les dater (1259), sans parler de leurs éminentes qualités artistiques et techniques. Cette perfection confère à Boïana une place, non plus parmi les œuvres provinciales, mais à côté des chefs-d'œuvres originaux des maîtres experts.

Aucun document ne nous indique la nationalité de ces maîtres. Mais les inscriptions en „moyen bulgare" qui accompagnent toujours les peintures, parlent en faveur des Bulgares. Boïana, comme toutes les peintures murales de l'empire de Tirnovo,[9] ne présente aucun texte grec. On peut évidemment en conclure au moins à la participation d'artistes bulgares à la décoration de l'église. Cette hypothèse est fondée particulièrement sur quelques transcriptions originales slaves ou quelques traductions de termes byzantins qui laisseraient croire que le travail [redacted] été exécuté par un Slave, d'après un original grec Ainsi, on a transcrit ὁ Εὐεργέτης par [redacted] ієургітис, ὁ Χαλκήτης par (о ха)лькитис et, ce qui est particulièrement concluant, à côté du titre slave ordinairement employé Съшесте(ие) стаго А(оуха),—пен(ь)дикоти, c'est-à-dire, une transcription de ἡ Πεντηκοστή en caractères slaves.

Si des textes slaves nous font entrevoir que les Bulgares auraient travaillé à Boïana en 1259, les transcriptions et les légendes bilingues prouvent que les artistes bulgares avaient entre les mains des originaux grecs. Cependant ces modèles étrangers n'ont pas fait de Boïana une terre byzantine isolée en Bulgarie. Les analogies de Boïana, au point de vue des sujets, de l'iconographie, du style, et même de la technique, avec tous les autres monuments tirnoviens du XIII[e] siècle montrent bien l'existence d'une école, tout enfermée en elle-même, sur le sol bulgare.

D'autre part, la présence, dans ces peintures de l'image du saint national Jean de Ryla (sa plus ancienne représentation) et le nom slave „НЕДѢЛЯ" remplaçant le mot grec Κυριακή, à côté de la figure de l'une des Vierges, laissent également supposer un effort créateur des maîtres bulgares d'après des modèles empruntés.

Les schémas, les planches phototypiques et les descriptions détaillées qui les précèdent pour chaque sujet, permettront de se faire une idée claire du système de la décoration de 1259, de son contenu, de son iconographie et de toutes les particularités du style. Seules, la couleur et la technique, malgré les reproductions polychromes qui ne sont qu'une approximation de l'original, échappent naturellement au contrôle du lecteur. Toutefois une grande partie du charme de Boïana se trouve dans l'effet produit par le coloris qui a, en outre, une importance primordiale pour l'histoire de l'art.

Cette série de 1259 s'oppose à la première „couche": des couleurs sombres et épaisses, très richement nuancées servent tantôt à rendre la délicatesse des teintes, tantôt la façon dont le peintre conçoit le relief des objets modelés ou leur perspective. Cette interprétation purement „coloriste" de l'espace est particulièrement caractéristique de leur manière. Le fait d'avoir posé ces problèmes et la façon dont ils les ont résolus (par une technique coloriste qui tend vers la peinture de chevalet) les distinguent du style monumental byzantin des XI[e] — XII[e] siècles.

Les formules pour l'interprétation du corps humain, surtout du visage (et des extrémités), sont données dans les descriptions des sujets (voyez surtout le Christ Evergète, saint Eustache, le vieux guerrier, les portraits, le Christ dans le Temple, la Descente aux Limbes, les Prophètes). Leur caractéristique est le modèle par taches, tantôt légères, tantôt épaisses, mais toujours colorées et de nuances variées. Elles sont plus riches et plus délicates dans les figures d'en bas. Elles sont moins nombreuses et contrastent plus les unes avec les autres dans les registres plus élevés; mais partout la délicatesse avec laquelle les artistes traitent les formes du corps se retrouve dans les nuances des parties nues.

Nulle part on ne remarque cette manière conventionnelle propre aux peintures murales byzantines du XI[e] — XII[e] siècles (et à toutes les époques tardives), où le modèle vivant disparaît devant le souci de peindre rapidement, en brossant un fond local uni, puis en superposant une teinte sombre pour les ombres, et enfin une couleur blanche épaisse pour les „lumières". Ces trois éléments fondamentaux sont unis par des degrés intermédiaires qui rendent insensibles les limites conventionnelles d'un schéma, et qui doucement et sans faire de sauts, modèlent les rondeurs de la surface d'un corps.

La coloration des visages entre le blanc de lait et le gris de perle se détache en clair sur le cadre ocré formé par les nimbes et s'oppose à l'indigo des fonds et aux couleurs sombres des vêtements. Ceux-ci sont peints en tons épais et opaques: rares sont les tons simples, purs et clairs. Les plis atténuent la couleur des tissus, portent peu de contours durs et noirs, et ne sont jamais exécutés au moyen de couleurs complémentaires. Les crêtes des plis, ou bien les surfaces saillantes sont comme voilées d'une touche de fumée ou d'une bulle de savon, légère et souple, tantôt poussée jusqu'au blanc, tantôt fondante, évanouissante écume sur le fond du vêtement.

Les tissus striés de jaune ou de blanc (en guise d'or ou d'argent) constituent un groupe à part. Ce sont des tissus modelés au moyen de petits traits serrés, parallèles ou divergents, partant d'une grande tache de même couleur qui a une forme, mais sans dureté géométrique (elle se rapproche du „segment" ou du triangle). Cette manière bien connue est ap-

Декорираните тъкани не са моделирани с бяло по ръбовете на диплите и само направлението на орнамента [illegible] сенките на диплите показват положението, което приема тежката, твърда дреха. Добър пример за това третиране [illegible] дрехите представят воинските хламиди, при които гъстите сенки почти убиват прокарания над тях тънък шит мотив (гл. св. Евстратий, [illegible] наред със стареца-воин), но създават пълна илюзия за релеф на диплите.

Всички сцени са пространствено ограничени с два задължителни елемента: тънка, хоризонтална плоскост, представяща почвата, и архитектурна или скалиста кулиса над нея (повечето пъти зад фигурите). Почвата е винаги тъмносиво-зеленикава с малки снопчета зелена трева, размесена с бели и червени цветя. Скалистият пейзаж се колебае ту [illegible] сивосин, ту в охреножълт, ту в кафяв цвят. [illegible] Преображението лявата планина [illegible] сивосинкава, дясната е охрена; в Слизането [illegible] ада тя е сивозеленикава с кафяв скалист връх. Обаче те никога не са издържани [illegible] една боя, но са грижливо моделирани от всички страни било чрез значително усилване [illegible] основния тон на хълма за сенчестите части, било чрез постепенно „пробялване" на осветените повърхности чак до гъсто бели петна по острите ръбове.

Сивозеленикавите или жълтеникавокафявите архитектури с бели корнизи [illegible] орнаменти, с индигови и червени отвори и червени керемидени покриви се срещат твърде често.

Втората боянска живопис (от 1259 г.) е рисувана „a secco", гъстите бои са свързани с някакво органично вещество (вероятно с кожено лепило). Навсякъде се забелязват релефите на наложените една върху друга, без да се слеят, четки. Самият начин на работата, която се състои в последователно нанасяне на боите, издава бавния процес в техниката на температа.

Ние не си поставяме [illegible] цел в това кратко въведение да разгледаме изчерпателно въпроса за характера на източниците на боянската живопис. При все това някои бележки се налагат.

Изборът на сюжетите за декорацията на църквата и системата на разпределението им съответствуват изобщо на схемите, установени от XI век нататък във византийското изкуство. При всичката устойчивост на тези схеми всеки паметник представя известни индивидуални отклонения. Някои от тях в Бояна са много характерни. Така заемането на декорацията на целия долен ред („правите фигури") само с воини-светци е интересно поради това, че същото явление се повтаря в някои съвременни параклиси на Трапезица в Търново. А търновските паметници са свързани с Бояна не само по време и стил, но и по еднаквото си предназначение: и те, както и Боянската църква са домашни параклиси на болярски семейства. Пак от тази гледна точка изобилието на воини-светци в живописта се обяснява с желанието да се привлекат покровители на пълководците и управниците в семейните им олтари. Византийският прототип на това явление се явява в една от миниатюрите на Венецианския псалтир, гдето императорът пълководец Василий II в броня и с копие стои [illegible] пиедестал, обиколен от шест воини-светци.

Връзката на Бояна с „царствената" Византия се потвърждава и от някои други изображения. Пак в долния ред е представен два пъти Христос: найнапред седнал на трон (до олтара), после прав (в притвора). Първият носи надписа: ὁ εὐεργέτης, вторият (ὁ Χα)λκίτης. И двата образа са копия от цариградски чудотворни икони, последната от които се е намирала в самия императорски дворец. Две сцени от серията „Житието на св. Никола" са не по-малко характерни. Това са илюстрациите на две чудеса от цариградски произход. „Спасението на Димитър от корабокрушение" [illegible] е твърде типично в това отношение, но „Чудото с килима"[11] е особено важно, тъй като то принадлежи на местна цариградска традиция и изобщо не е получило никакво разпространение било в агиографската литература, било [illegible] изкуството. Присъствието на тази сцена в Бояна показва преки връзки с местопроизхождението на легендата.

Връзките с Цариград обаче още не определят напълно характера на боянските източници, защото и самото изкуство на византийската столица даже [illegible] епохата на най-големия разцвет (X—XII век) не се ограничава само с една единствена маниера. Възпроизвеждането на иконата Христос Халкитски предполага вече използването не на монументалната, а на иконната и миниатюрната живопис. Живописният стил и техниката „a secco" на боянската стенопис потвърждават това нещо за цялата живопис от 1259 г., даже и за цялата българска живописна школа от XIII век в Търново и Бояна.

Всички български майстори от това време възпроизвеждат отлично върху стените византийските миниатюри. При това те всички се обръщат не към разни, [illegible] все към едни и същи цариградски изображения, представени в паметници като Ватиканския менологий и Венецианския псалтир на император Василий II. Съдейки по тези паметници, които изхождат от императорските работилници във Византия, българските майстори са използували най-хубавите образци на тогавашното илюстрационно изкуство. Застъпеното в него направление се характеризира с чувството за колорит, с един известен натурализъм в стила, с грижата да се запази античната красота на лицето и найпосле с наличието на пейзажа. Както и в Бояна, всяка една от тогавашните миниатюри представя завършена картина, която не е чужда на пропития [illegible] елинистични традиции натурализъм и която същевременно предава възвишеното религиозно чувство на епохата. Битовата наблюдателност и в двете групи паметници (византийските миниатюри и българските стенописи) се вижда в точното възпроизвеждане на разните специални облекла [illegible] накити. На[illegible]-после в духа на тази византийска живопис, но надминавайки по художествено достойнство всичко, което ни е известно до днес в тази област, са изписани боянските шедьоври — царските и особено ктиторските портрети. По такъв начин Бояна, а заедно с нея и цялата двор-

pliquée aux représentations du Christ (voyez l'Ascension, la Descente aux Limbes, le Christ dans le Temple, l'Enfant-Jésus et la Vierge au-dessus de l'entrée).

Les tissus décorés d'un dessin ne comportent pas de tracé blanc à la crête des plis, et seules, la direction du dessin et les ombres des plis indiquent la position que prend le lourd vêtement. On trouve un bel exemple de cette manière de traiter les tissus dans les plis consciencieux des clavi sur le chlamydes des guerriers, où les ombres épaisses tuent presque sous elles le fin dessin de la broderie (voyez Eustrate, le Guerrier près du Guerrier-Vieillard), mais donnent pourtant l'illusion parfaite du relief des plis.

Toutes les scènes sont bornées dans l'espace par deux éléments obligatoires: une étroite bande de „sol", tirée horizontalement dans le bas, et une toile de fond architecturale, rocheuse dans le haut (derrière les figures). Le sol est toujours d'un gris-vert opaque, avec des touffes d'herbe verte égayée de fleurs rouges et blanches. Le paysage rocheux hésite entre trois nuances: tantôt gris bleu foncé, tantôt jaune-vert, tantôt brun. Dans la Transfiguration le rocher de gauche est gris-bleuâtre, celui de droite, vert. Dans la Descente aux Limbes, il est gris-verdâtre avec une paroi brune en haut. Pourtant, ils ne sont jamais d'une couleur uniforme, mais soigneusement modelés de tous côtés, en renforçant d'une façon intense la couleur fondamentale de la montagne, pour les parties dans l'ombre, et en dégradant peu à peu les surfaces éclairées jusqu'aux épaisses touches de blanc, le long des arêtes.

Les édifices gris-verdâtres ou jaune-bruns avec des corniches et des ornements blancs, des ouvertures indigo et rouges, et avec des toits en tuiles rouges sont très fréquents.

La seconde série de peintures de 1259 a été exécutée a s e c c o, avec des couleurs épaisses mélangées à quelques matière organique (probablement de la colle de peau). Partout, les reliefs sont marqueés de touches de couleur posées l'une près de l'autre sans se confondre. La minutie même de ce travail qui consiste à disposer les couleurs séparément, révèle le lent processus de la technique à la détrempe.

Nous ne pouvons prétendre, dans cette courte introduction, donner une réponse définitive à la question des sources des peintures de Boïana. Mais certaines conclusions s'offrent d'elles-mêmes.

Le choix des sujets de décoration et leur disposition témoignent d'un plan général établi dans l'art byzantin dès le XI[e] siècle. Toutefois, malgré la fixité de ce plan, chaque monument présente certaines tendances individuelles. Il s'en trouve à Boïana, et de très caractéristiques. Ainsi, le remplissage de toute la bordure inférieure de la décoration par des figures debout, exclusivement celles de saints guerriers. Ce détail est d'autant plus curieux qu'il se retrouve dans plusieurs chapelles de la même époque à Tirnovo (Trapézitsa). Les monuments tirnoviens se rattachent à Boïana, non seulement par leur temps et par l'identité du style, mais par leur destination identique: elles sont, comme Boïana, des églises de château, des églises privées, possédées par des familles princières. Dès lors, l'abondance de saints guerriers, dans ces peintures murales, s'explique par le désir d'attirer la protection de ces saints patrons des capitaines et des gouverneurs sur leurs autels familiaux. Nous apercevons un prototype byzantin de cet usage dans la miniature de la bibliothèque de St. Marc, représentant l'empereur-guerrier Basile II, vêtu de la broigne et armé de la lance, debout sur un piédestal, entouré des images de six saints-guerriers.

Quelques autres illustrations éclairent encore ces rapports de Boïana avec l'art impérial de Byzance. Dans la rangée inférieure, le Christ est représenté deux fois: la première fois, sur un trône, près de l'autel, une deuxième fois debout, dans le narthex. La premièr[illegible] figure porte l'inscription ὁ εὐεργέτης, la seconde (ὁ Χα)λκίτης. L'une et l'autre sont des copies de reliques miraculeuses de Constantinople. La seconde se trouvait dans le palais impérial.

Deux scènes de la vie de saint Nicolas ne sont pas moins significatives. Ce sont les représentations de deux miracles posthumes, d'origine constantinopolitaine: le „sauvetage de Démétrios"[10] et assez probant [illegible] cet égard, mais le „Miracle du Tapis"[11] a une importance exceptionnelle, car il appartient à une tradition locale exclusivement constantinopolitaine, et il n'a été répandu nulle part, ni par la tradition hagiographique, ni par l'art. La présence de cette scène à Boïana révèle donc des relation directes avec le lieu d'origine de cette légende.

Il ne suffit pas de remarquer ces relations avec Constantinople pour définir complètement le caractère des œuvres qui ont inspiré les artistes de Boïana, car l'art de la capitale byzantine, même au temps de sa plus grande splendeur et de son activité (aux X[e] —XII[e] siècles) ne s'est pas restreint à une seule manière. La reproduction de l'icône de Chalké suppose déjà qu'on sait utiliser l[illegible] peinture de chevalet et non la peinture monumentale. Le style de Boïana, et le procédé a s e c c o étendent cette constatation à toutes les peintures de 1259, et même à toute l'école bulgare du XIII[e] siècle, à Tirnovo et à Boïana.

Toutes les œuvres bulgares de cette époque reproduisent sur les murs les miniatures byzantines. Au reste, tout le groupe bulgare se rapporte, non à plusieurs, mais à un seul et même genre d'illustrations byzantines, bien représenté pour nous par des monuments comme le Ménologe de la Vaticane et le Psautier de Basile II. Si l'on en juge par ces documents, les œuvres bulgares utilisent ce qu'il y eut de meilleur dans l'art de l'enluminure de cette époque. Elles représentent le courant qui venait des ateliers impériaux de Byzance. Cette tendance est caractérisée par le goût de la couleur, par un certain naturalisme de style, par un souci assez vif de conserver aux visages la beauté régulière que leur avait donnée l'art ancien, enfin par la présence de paysages. Comme à Boïana, chacune de ces miniatures est à elle seule un tableau

цова школа на българската живопис от XIII век, произтича от творчеството на най-бляскавата епоха на византийския хуманизъм по времето на Комнините.

В тази живопис обаче вее и духът на XIII век. Бояна, въпреки нейната византийска естетика, отразява и латинското владичество [redacted] Цариград. Една подробност на западно облекло, един кораб на кръстоносци, една малко афектирана поза на елегантна французойка от XIII в. са възпроизведени [redacted] Бояна по натура от това ново латинско общество, което след 1204 г. владее в покорената Византия.

С това обаче не се изчерпва значението на Бояна, която стои начело на историята на българската живопис. Създадена под влиянието на цариградското иконно и миниатюрно изкуство на предходната епоха, боянската живопис същевременно полага начало на дългата верига монументални паметници от XIV—XVI век на тъй наречения „иконописен" стил, който в Сърбия и Русия се разпространява през XIV и XV век. Същият този стил лежи в основата на атонската и руската монументална живопис от XVI век. Бояна представя първата фаза, която вече съдържа зародиша на всички съществени явления на бъдещото направление. Българската монументална живопис в най-съществените си проявления се развива и по-нататък по същия път, чието начало намираме в Бояна.

Късни добавки

Св. Никола, на западната страна на югоизточния стълб (образ 8). По иконописното третиране на главата и облеклото това изображение принадлежи на XV век. Същото време сочат и кръговете за надписите на имената. Думите скѹр(ь) помес(никъ), написани по-долу, придават на това изображение вотивен характер.

Въведението на св. Богородица, в северния аркосолий на притвора (таблица LXXVI). Не стои [redacted] никаква връзка с предишния образ. Иконографски и стилистично сцената се отнася към XIV век. В сравнение с дълбоките и сложни тонове на живописта от XIII век това изображение рязко се отличава по гамата на ярките си пълноцветни бои (червена, жълта, светлосиня), [redacted] също и по сухата техника на резките контури. Надписът Молєниє раба божія Иванка показва още по-убедително, отколкото при изображението на св. Никола, вотивното значение на тази сцена, поръчана по всяка вероятност по някакъв случай от някой си Иванко.

Вотивният характер на тези две по-късни изображения ни кара да мислим, че в Бояна не е имало трета живопис след 1259 г., която да е покривала всички стени на църквата.

Изображението на Христос се пази сега в Народния музей в София. То е било снето при реставрацията [redacted] 1912 г. и се е намирало върху мазилката, която покривала Христос Евергет от 1259 г. Запазеният фрагмент (глава и гърди) съвпада по техника и стил с образа на св. Никола. Двете изображения са без съмнение едновременни, още повече, че те са заемали в църквата симетрични места (на западната страна на двата източни стълба под купола).

Най-после К. Иречек в своите „Пътувания из България" (стр. 68 сл.) съобщава, че е видял в Бояна едно изображение в аркосолия на южната страна на притвора, което тогава се е намирало върху откритата през 1912 г. сцена с Христос в храма. Това изображение било портрет на някой си Алдимир, умрял в 1346 г. Описанието на фигурата, чието лице още по времето на Иречек било неузнаваемо, не е запазено. До нея се намирал надпис: Прѣстави се рабъ бж҃и Алдимиръ . . . Мировъ сн҃ь. Ст. Веркович [redacted] 1855 г. чел след думата „Алдимир" още: воеводинь Витоміровъ сн҃ь мѣсѧца маѧ днь .а. въ лѣто 6854 инд. [redacted] (т. е. 1346 г.).[12]

Много вероятно сцената на Въведението, която е разположена срещу това изчезнало изображение, е била рисувана по същото време, т. е. в 1346 г. Маниерът на живописта допуска тази дата.

achevé qui n'est pas étranger au naturalisme nourri des traditions de la peinture hellénistique et que traverse, en même temps, le sentiment religieux si intense de cette époque.

Un souci d'observation minutieuse se traduit de même dans les deux groupes des monuments figurés (dans les miniatures byzantines et dans les peintures murales de Boïana), par la représentation exacte des différents vêtements spéciaux et des ornements. Enfin, conformes à l'esprit de cet art byzantin, mais dépassant par la beauté artistique tout ce qui en est connu jusqu'à présent, nous avons les chefs-d'œuvres de Boïana: portraits des tsars et surtout des donateurs. Ainsi Boïana, et, derrière, toute l'école de peinture bulgare du XIIIe siècle, remontent aux créations de la plus brillante époque de l'humanisme byzantin, au temps des Comnènes. Mais en même temps le XIIIe siècle se fait sentir: Boïana, tout en gardant son esthétique byzantine, contient aussi un faible reflet de la domination latine à Constantinople. Un détail de vêtement occidental, un navire des Croisés, une attitude un peu affectée d'une élégante française de XIIIe siècle sont copiés à Boïana d'après nature, dans ce nouveau monde des Latins qui régnait depuis 1204 [redacted] Byzance vaincue.

Ces remarques n'épuisent pas l'intérêt qu'offre pour l'historien Boïana, origine de l'école bulgare. Dérivée de la peinture de chevalet par l'école de Constantinople à l'époque précédente, elle est au principe d'une longue série de peintures monumentales qui vont du XIVe au XVIe siècle, et qu'on désigne comme les œuvres du „style d'icône". Celui-ci connu au XIVe et au XVe siècles, dans tous les Balkans et en Russie, est la source de l'art russe et des œuvres du Mont Athos du XVIe siècle. On trouve donc à Boïana le germe de toutes les tendances de ce style qui se développeront dans l'avenir, comme la dépendance à l'égard de Constantinople, [redacted] laquelle on n'a jamais renoncé. La plupart des ouvrages de la peinture monumentale bulgare sont restés fidèles à la direction marquée par Boïana.

Additions tardives

Effigie de St. Nicolas, sur la paroi occidentale du saillant sud-est (fig. 8). D'après la façon de traiter la tête et le vêtement à la manière des icônes, [redacted] peut la dater vraisemblablement du XVe siècle. Les petits cercles encadrant les inscriptions indiquent aussi la même époque. Les mots скѹр(ь) помес(никъ) inscrits plus bas donnent à cette effigie un caractère votif.

Présentation de la Vierge au Temple, sous l'arc nord du narthex (pl. LXXVI). Sans rapport avec l'image précédente. On peut la placer au XIVe siècle, étant donné son iconographie et son style. Cette œuvre se distingue nettement des peintures du XIIIe siècle, aux coloris sombres et complexes. En effet, ses couleurs claires sont tout à fait franches (rouge, jaune, bleu clair), et les contours sont nets et un peu secs. L'inscription Молєниє раба божія Иванка montre d'une façon encore plus convaincante que celle placée sur l'effigie de St. Nicolas, que nous avons affaire ici à une image votive, évidemment commandée dans une certaine circonstance par un personnage du nom de Иванко (lisez Ivanko).

Le caractère votif de ces deux dernières effigies peut incliner à penser qu'il n'y eut pas, après 1259, une troisième série de peintures à Boïana qui auraient recouvert tous les murs de l'église.

La figure du Christ conservée au musée de Sofia, [redacted] été enlevée du mur au moment de la restauration de 1912 et se trouvait sur la couche d'enduit qui recouvrait le Christ Evergète (1259). Les fragments conservés (la tête et la poitrine) se rapprochent, pour la technique et le style, de l'effigie de St. Nicolas. Les deux figures sont sans aucun doute contemporaines, d'autant plus qu'elles occupaient dans l'église des places symétriques (sur les parois occidentales de deux saillants de l'est).

Enfin, K. Jireček dans ses „Voyages à travers la Bulgarie" (p. 68 et suiv.) parle d'une image qu'il avait vue à Boïana, et qui recouvrait au milieu du XIXe siècle la scène, dégagée aujourd'hui, du „Christ parmi les Docteurs". C'était le portrait d'un certain Aldimir, mort en 1346. Cette figure dont le visage était déjà méconnaissable du temps de Jireček, ne s'est pas conservée. Auprès d'elle se trouvait l'inscription suivante: Прѣстави се рабъ бж҃и Алдимиръ воеводинь Витоміровъ сн҃ь мѣсѧца маѧ днь. а. въ лѣто 6854 инд. 8.

„Est mort, le serviteur de Dieu Aldimir, fils du voïevode Vitomir, le 1e mai en l'an 6854 (1346) indiction 8".[12]

Il est très vraisemblable que la scène de la Présentation de la Vierge, symétrique de celle qui a disparu, [redacted] été peinte au même moment, c'est-à-dire en 1346. La manière qui s'y révèle permet cette supposition

Описание на стенописите

Description des peinture

Първата живопис

Première décoration

I

Св. отци на Църквата
(образ 3)

В центъра е представен кръгъл керемиденочервен престол на един крак. На него — чаша и дискос, отстрани, на бледосин фон — по два приближаващи се светители. Горната част на фигурите и надписите не са запазени, поради което те не могат да се идентифицират.
Първият светител отляво е облечен в бяла долна дреха с жълти дипли и в бял, покрит с кръстове фелон със светлозелени дипли. Той има и епитрахил. Вторият светител е подобен на първия. Вдясно — две подобни фигури; на бедрата им висят жълти „палици" (ἐπιγονάτια) с ресни. В ръцете на първия (от центъра) се е запазил краят от разгънат свитък, на който се чете следният гръцки надпис: .... хр .... ики .... кн ....

Les Pères de l'Eglise
(fig. 3)

Au centre, un grand autel brun-rouge sur un seul pied. Dessus, une coupe et un diskos. Sur les côtés, sur un fond blanc-bleuté, des figures de Pères de l'Eglise, s'avançant vers le centre (représentées de 3/4). Les parties supérieures de ces figures et les inscriptions ne sont pas conservées, ce qui rend une identification impossible.
En partant du côté nord: le premier Père de l'Eglise porte un vêtement blanc avec des plis jaunes et un **félon** blanc couvert de croix avec des plis verts. Par dessus un **épitrachélion**. Le deuxième Père de l'Eglise est pareil au premier. Venant du côté sud, deux figures semblables. Sur leurs hanches, des **subcingula** jaunes, ornés de franges. Le premier personnage (à partir du centre) a conservé le bord du rouleau déployé qu'il tient dans la main. Sur ce fragment de rouleau des caractères grecs: .... χρ.... ανικα.. και.

II

Панелът

Под фигурите минава червена хоризонтална черта, под която е изобразен панелът, имитиращ четириъгълни мраморни плочи (бял фон със светлозелени зигзаги).
Подобни орнаменти в два реда се намират и на северната страна на олтарната арка.

Le socle

Sous les figures court une bande rouge horizontale sous laquelle est représenté un socle imitant des dalles de marbre rectangulaires (zigzags vert clair sur fond blanc).
Deux rangées de dalles semblables, sur la face de l'arc de l'autel, du côté nord.

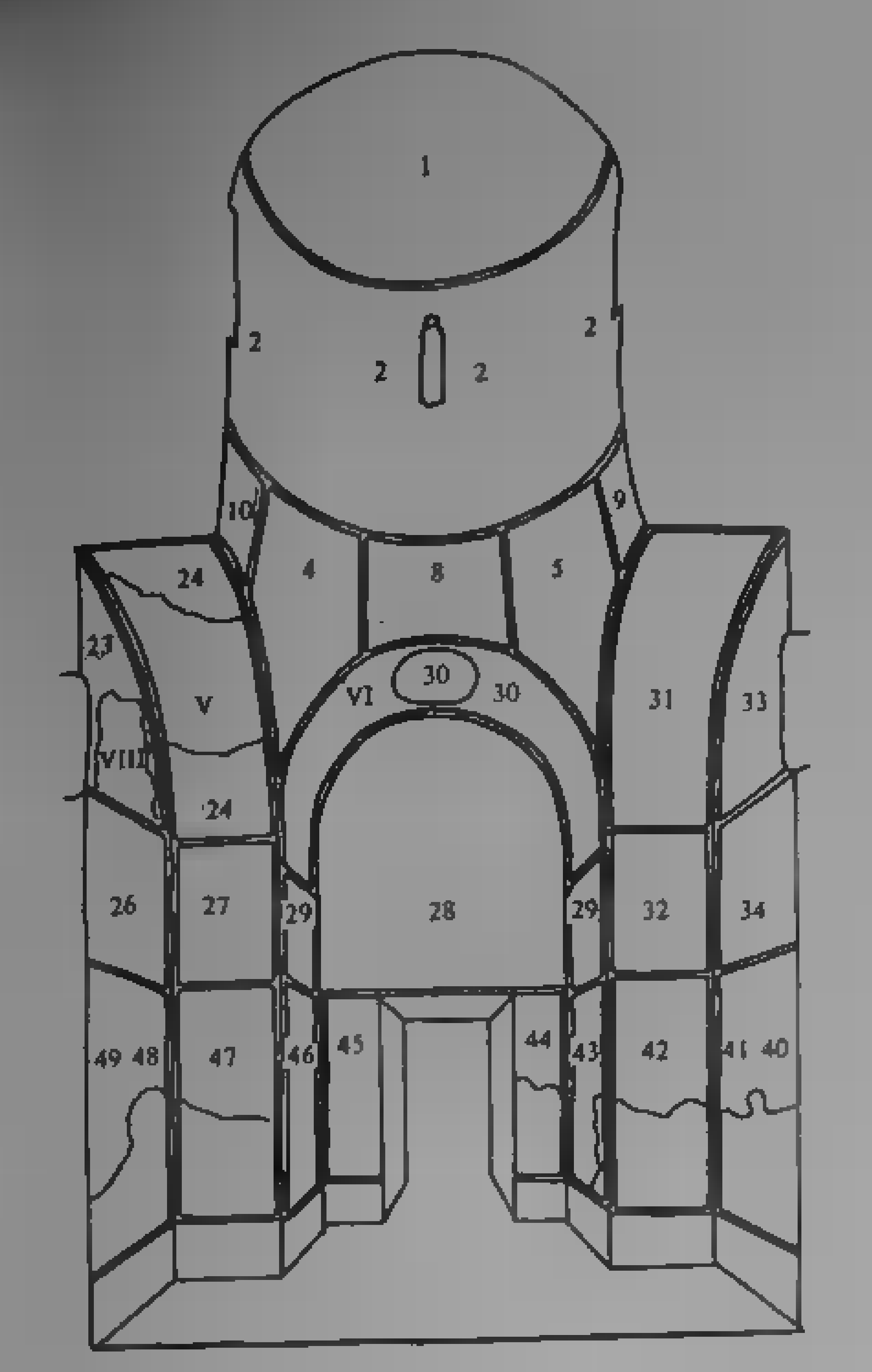
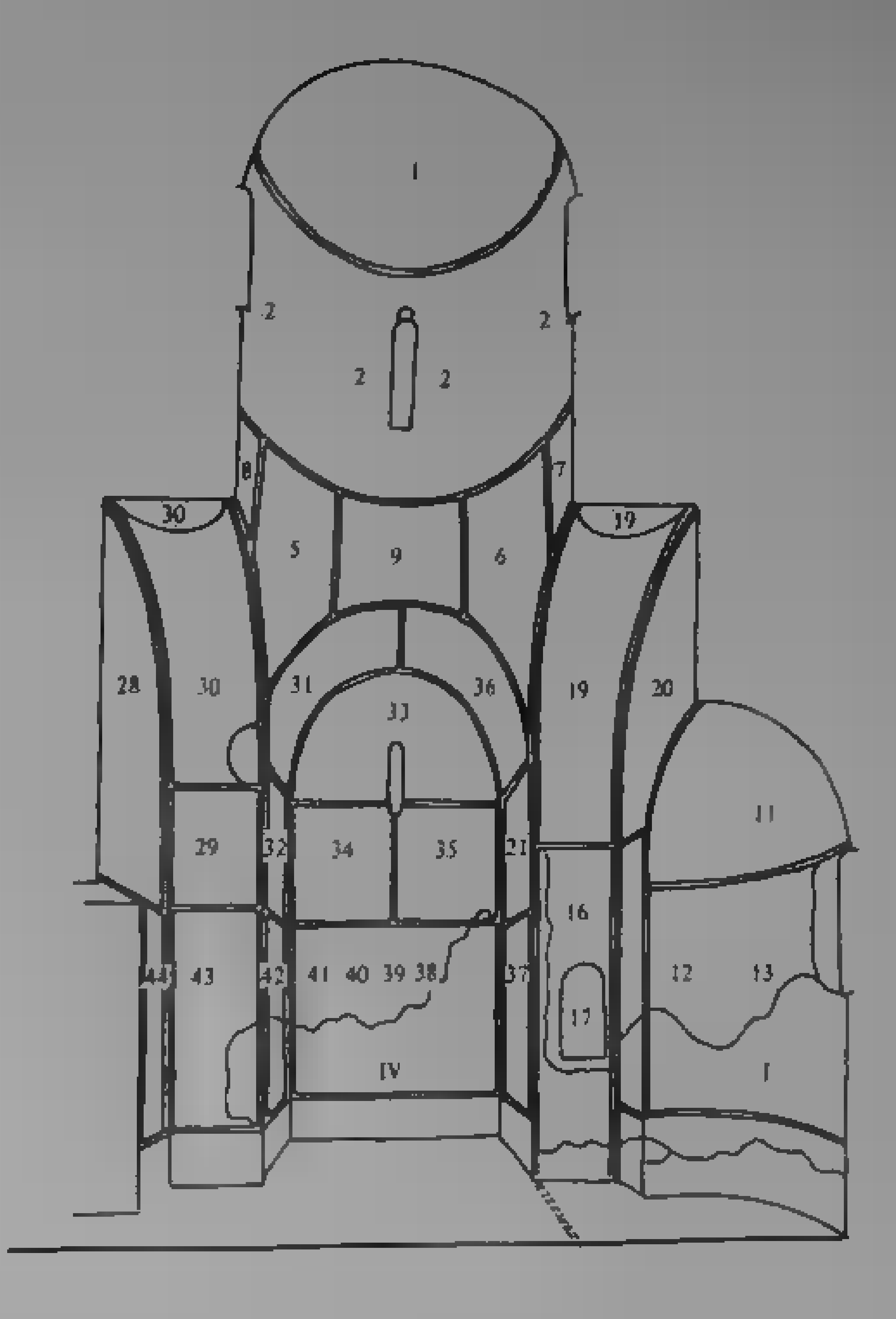
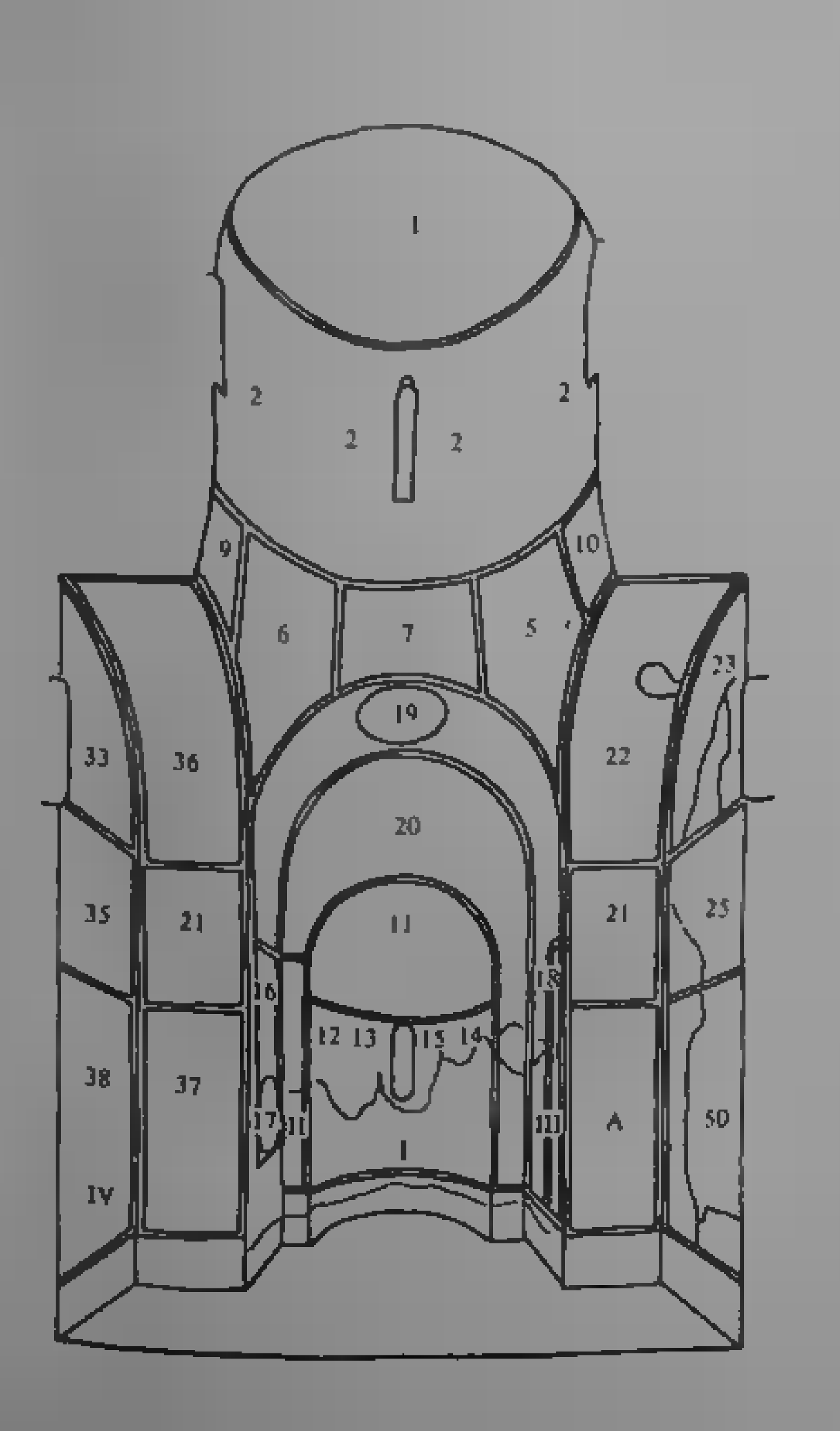
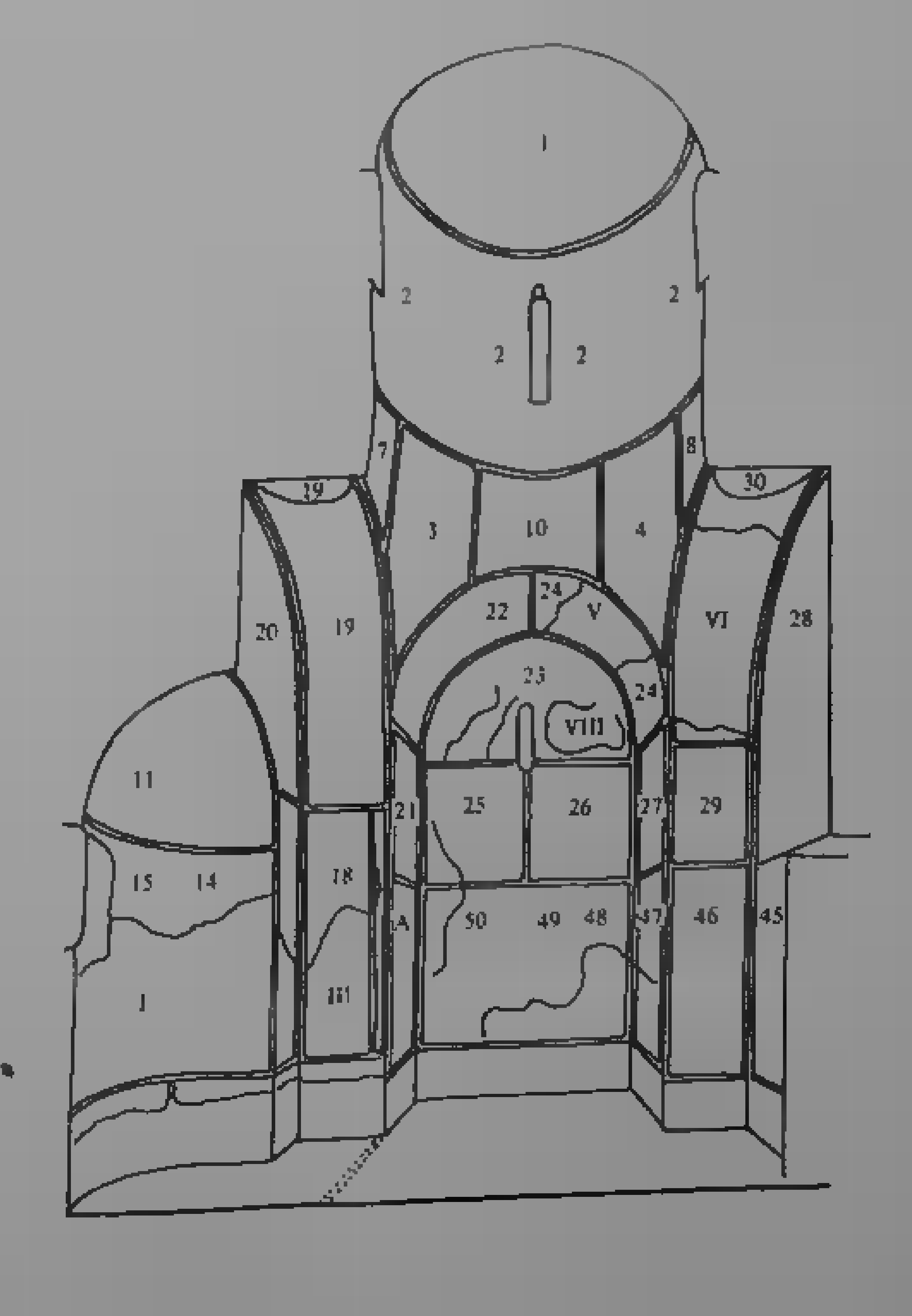
III

Дякон-светец

От фигурата на стоящия с лице към зрителя дякон се е запазила само долната част: бял „стихар" с редки прави дипли (светлозелени), полата на бяла туника и краищата на висящия от дясното рамо маслиненозелен орар, както и на светлочервения „въздух" в лявата ръка.

Saint diacre

La fresque représente un saint diacre debout et de face. Il ne reste plus que la partie inférieure: un **stihar** (τὸ στιχάριον-**alba**, aube) blanc avec quelques plis droits (vert-pâle), le bas de la tunique blanche et les pans de **l'orarion** olive retombant de l'épaule droite et d'un corporal po[illegible] le bras gauche.

Обр. 2. Разположение на стенописите в Боянската църква

Fig. 2. Disposition des peintures dans l'église de Boïana

цова школа на българската живопис от XIII век, произтича от творчеството на най-бляскавата епоха на византийския хуманизъм по времето на Комнините.

В тази живопис обаче вее и духът на XIII век. Бояна, въпреки нейната византийска естетика, отразява и латинското владичество в Цариград. Една подробност на западно облекло, един кораб на кръстоносци, една малко афектирана поза на елегантна французойка от XIII в. са възпроизведени в Бояна по натура от това ново латинско общество, което след 1204 г. владее в покорената Византия.

С това обаче не се изчерпва значението на Бояна, която стои начело на историята на българската живопис. Създадена под влиянието на цариградското иконно и миниатюрно изкуство на предходната епоха, боянската живопис същевременно полага начало на дългата верига монументални паметници от XIV—XVI век на тъй наречения „иконописен" стил, който в Сърбия и Русия се разпространява през XIV и XV век. Същият този стил лежи в основата [redacted] атонската и руската монументална живопис от XVI век. Бояна представя първата фаза, която вече съдържа зародиша на всички съществени явления на бъдещото направление. Българската монументална живопис в най-съществените си проявления се развива и по-нататък по същия път, чието начало намираме в Бояна.

Късни добавки

Св. Никола, на западната страна на югоизточния стълб (образ 8). По иконописното третиране на главата и облеклото това изображение принадлежи на XV век. Същото време сочат и кръговете за надписите на имената. Думите скѹ(ь) помн-(никь), написани по-долу, придават на това изображение вотивен характер.

Въведението на св. Богородица, в северния аркосолий на притвора (таблица LXXVI). Не стои [redacted] никаква връзка с предишния образ. Иконографски и стилистично сцената се отнася към XIV век. В сравнение с дълбоките и сложни тонове на живописта от XIII век това изображение рязко се отличава по гамата на ярките си пълноцветни бои (червена, жълта, светлосиня), а също и по сухата техника на резките контури. Надписът Молєніє раба божїа Иванка показва още по-убедително, отколкото при изображението на св. Никола, вотивното значение на тази сцена, поръчана по всяка вероятност по някакъв случай от някой си Иванко.

Вотивният характер на тези две по-късни изображения ни кара да мислим, че в Бояна не е имало трета живопис след 1259 г., която да е покривала всички стени на църквата.

Изображението на Христос се пази сега в Народния музей в София. То е било снето при реставрацията в 1912 г. и се е намирало върху мазилката, която покривала Христос Евергет от 1259 г. Запазеният фрагмент (глава и гърди) съвпада по техника и стил с образа на св. Никола. Двете изображения са без съмнение едновременни, още повече, че те са заемали в църквата симетрични места (на западната страна на двата източни стълба под купола).

Най-после К. Иречек [redacted] своите „Пътувания из България" (стр. 68 сл.) съобщава, че е видял в Бояна едно изображение в аркосолия на южната страна на притвора, което тогава се [redacted] намирало върху откритата през 1912 г. сцена с Христос в храма. Това изображение било портрет на някой си Алдимир, умрял в 1346 г. Описанието на фигурата, чието лице още по времето на Иречек било неузнаваемо, не [redacted] запазено. До нея се намирал надпис: Прѣстави се рабь бж҃и Алдимирь . . . Мировь сн҃ь. Ст. Веркович в 1855 г. чел след думата „Алдимир" още: воєводинь Витомировь сн҃ь мѣсеца маѣ дьнь .а. вь лѣто 6854 инд. 8 (т. е. 1346 г.).[18]

Много вероятно сцената на Въведението, която е разположена срещу това изчезнало изображение, е била рисувана по същото време, т. е. в 1346 г. Маниерът на живописта допуска тази дата.

achevé qui n'est pas étranger au naturalisme nourri des traditions de la peinture hellénistique et que traverse, en même temps, le sentiment religieux si intense de cette époque.

Un souci d'observation minutieuse se traduit de même dans les deux groupes des monuments figurés (dans les miniatures byzantines et dans les peintures murales de Boïana), par la représentation exacte des différents vêtements spéciaux et des ornements. Enfin, conformes à l'esprit de cet art byzantin, mais dépassant par la beauté artistique tout ce qui en est connu jusqu'à présent, nous avons les chefs-d'œuvres de Boïana: portraits des tsars et surtout des donateurs. Ainsi Boïana, et, derrière, toute l'école de peinture bulgare du XIII[e] siècle, remontent aux créations de la plus brillante époque de l'humanisme byzantin, au temps des Comnènes. Mais en même temps le XIII[e] siècle se fait sentir: Boïana, tout en gardant son esthétique byzantine, contient aussi un faible reflet de la domination latine à Constantinople. Un détail de vêtement occidental, un navire des Croisés, une attitude un peu affectée d'une élégante française de XIII[e] siècle sont copiés à Boïana d'après nature, dans ce nouveau monde des Latins qui régnait depuis 1204 à Byzance vaincue.

Ces remarques n'épuisent pas l'intérêt qu'offre pour l'historien Boïana, origine de l'école bulgare. Dérivée de la peinture de chevalet par l'école de Constantinople à l'époque précédente, elle est au principe d'une longue série de peintures monumentales qui vont du XIV[e] au XVI[e] siècle, et qu'on désigne comme les œuvres du „style d'icône". Celui-ci connu au XIV[e] et au XV[e] siècles, dans tous les Balkans et en Russie, est la source de l'art russe et des œuvres du Mont Athos du XVI[e] siècle. On trouve donc à Boïana le germe de toutes les tendances de ce style qui se développeront dans l'avenir, comme la dépendance à l'égard de Constantinople, à laquelle on n'a jamais renoncé. La plupart des ouvrages de la peinture monumentale bulgare sont restés fidèles à la direction marquée par Boïana.

Additions tardives

Effigie de St. Nicolas, sur la paroi occidentale du saillant sud-est (fig. 8). D'après la façon de traiter la tête et le vêtement à la manière des icônes, on peut la dater vraisemblablement du XV[e] siècle. Les petits cercles encadrant les inscriptions indiquent aussi la même époque. Les mots скѹ(ь) помн(никь) inscrits plus bas donnent à cette effigie un caractère votif.

Présentation de la Vierge au Temple, sous l'arc nord du narthex (pl. LXXVI). Sans rapport avec l'image précédente. On peut la placer au XIV[e] siècle, étant donné son iconographie et son style. Cette œuvre se distingue nettement des peintures du XIII[e] siècle, aux coloris sombres et complexes. En effet, ses couleurs claires sont tout à fait franches (rouge, jaune, bleu clair), et les contours sont nets et un peu secs. L'inscription Молєніє раба божїа Иванка montre d'une façon encore plus convaincante que celle placée sur l'effigie de St. Nicolas, que nous avons affaire ici à une image votive, évidemment commandée dans une certaine circonstance par un personnage du nom de Иванко (lisez Ivanko).

Le caractère votif de ces deux dernières effigies peut incliner à penser qu'il n'y eut pas, après 1259, une troisième série de peintures à Boïana qui auraient recouvert tous les murs de l'église.

La figure du Christ conservée au musée de Sofia, [redacted] été enlevée du mur au moment de la restauration de 1912 et se trouvait sur la couche d'enduit qui recouvrait le Christ Evergète (1259). Les fragments conservés (la tête et la poitrine) se rapprochent, pour la technique et le style, de l'effigie de St. Nicolas. Les deux figures sont sans aucun doute contemporaines, d'autant plus qu'elles occupaient dans l'église des places symétriques (sur les parois occidentales d[redacted] deux saillants de l'est).

Enfin, K. Jireček dans ses „Voyages à travers la Bulgarie" (p. 68 et suiv.) parle d'une image qu'il avait vue à Boïana, et qui recouvrait au milieu du XIX[e] siècle la scène, dégagée aujourd'hui, du „Christ parmi les Docteurs". C'était le portrait d'un certain Aldimir, mort en 1346. Cette figure dont le visage était déjà méconnaissable du temps de Jireček, ne s'est pas conservée. Auprès d'elle se trouvait l'inscription suivante: Прѣстави [redacted] рабь бж҃и Алдимирь воєводинь Витомировь сн҃ь мѣсеца маѣ дьнь. а. вь лѣто 6854 инд. 8.

„Est mort, le serviteur de Dieu Aldimir, fils du voïevode Vitomir, le 1[e] mai en l'an 6854 (1346) indiction 8".[18]

Il est très vraisemblable que la scène de la Présentation de la Vierge, symétrique de celle qui a disparu, a été peinte au même moment, c'est-à-dire en 1346. La manière qui s'y révèle permet cette supposition



Обр. 3. Св. отци от църквата — остатъци от първата живопис

Fig. 3. Les Pères de l'Eglise — fragments de la première décoration

IV

Прави светци

Три прави фигури, средната с лице към зрителя, страничните обърнати към средната. Всички са в дълги дрехи, украсени с бисери и цветни камъни. Главите не са запазени, останалото е също [redacted] много лошо състояние, което не позволява да се определи сюжетът. Дрехите са в светли, прозрачни бои с дълги и прави дипли.

Des saints debout

Trois personnages debout. Celui du **milieu** est représenté de face, ceux qui sont de côté se tournent vers celui du milieu. Tous portent des vêtements longs, ornés de perles et de pierreries. Les têtes ne se sont pas conservées, le reste est fort dégradé et ne permet guère de déterminer le sujet. Les couleurs des tissus sont claires, transparentes, les plis longs et droits.

V

Бюст на светец

Бюстът на светец, който се вижда между два орнамента от втората живопис, съставя може би част от стоящата в три четвърти профил фигура с молитвено прострени към центъра на църквата ръце. Главата, обкръжена с нимб, представя старец с разрошена брада и с дълги коси; облеклото се състои от жълт хитон с „клав“ на рамото и сивозелен химатий.

Buste d'un saint

Le buste d'un saint apparaît entre deux fragments de peinture de la deuxième série dans une attitude de prière, vers le milieu de l'église. C'est la tête d'un vieillard avec la barbe en désordre, et de longs cheveux entourés d'un nimbe. Costume: **chiton** jaune avec le **clavus** sur l'épaule, **himation** gris-vert. Peut-être ce buste faisait-il partie d'une figure de trois-quarts tendant le bras vers un personnage disparu, au centre.

VI

Двама монаси-светци

Двама светци [redacted] монашески дрехи стоят с лице към зрителя, като държат с две ръце косо пред гърдите си разгънати свитъци. От фигурата в северния склон на арката са се запазили незначителни фрагменти; от фигурата в южния склон — целият торс, от шията до колената. Вторият светец е облечен в бял хитон и в керемиденочервена мантия; на гърдите му [redacted]иси сивожълтият край на „кукола.“ В свитъка се чете откъс от гръцки надпис: ο Χερσή αχραντοις εκ χ... σθε ουργ(κ)ω κατα.. δια παο...

Deux saints moines

Tous deux sont en habits de moine, debout et de face, tenant obliquement de leurs deux mains et, contre leur poitrine, des rouleaux déployés. Le personnage peint sur la pente nord de l'arc n'a conservé que des fragments indiscernables, celui de la pente sud a conservé son torse en entier, depuis le cou jusqu'aux genoux. Il est vêtu d'un **chiton** blanc et d'un manteau Brun-rouge. Sur la poitrine pend l'extrémité gris-jaune de la cucule. Sur le rouleau, des fragments d'inscription grecque: [redacted] χερσ|αχραν τοις εκ χ... ε ουργ(κ)ω κατα... δια παο...

VII

Разпятието (?)

В самия зенит на люнетата на западната стена, под падналата мазилка на втората живопис, се открива широка тъмнокафява вертикална ивица, увенчана с друга, къса и хоризонтална (във вид на буква Т). Тези ивици са ограничени [redacted] тесен жълт ръб. Отляво букви: IC̃.[13]

La Crucifixion (?)

Au centre de la lunette, sous l'enduit de la deuxième série de peintures, [redacted] été mise à la lumière une large bande verticale d'un ton brun foncé, surmontée d'une autre bande en forme de T. Elles sont bordées de petites lisières jaunes; à gauche on voit les lettres: IC̃.[13]

VIII

Успението [illegible] св. Богородица
(таблица XXII)

Миниатюрна сцена:св. Богородица лежи на легло с глава наляво, покрита с тъмномалинов мафорий, от който се подава само лицето и тънката шия. Над нея стои Христос в малиново [redacted] синьо облекло и държи малката „душа“ в бели пелени. Цялата му фигура е обкръжена с бяла мандорла. Отдясно на леглото се виждат няколко неясни фигури на апостоли, над св. Богородица (зад леглото) се е навел един ученик в светлолилаво облекло.

La Dormition de la Vierge
(pl. XXII)

Une scène en miniature. Sur un lit la Vierge est couchée, enveloppée **d'un maphorium** cramoisi sombre, comme d'un linceul, d'où émerge seulement le visage et le cou délicat. Au-dessus d'elle, le Christ [illegible] dresse, dans un vêtement cramoisi et bleu foncé, tenant la petite âme enveloppée de bandelettes blanches. Tout son corps est entouré d'une gloire blanche [illegible] forme d'amande. A droite du lit quelques figures d'apôtres peu distinctes; au-dessus de la Vierge (au-delà du lit) un disciple incliné en costume lilas clair.

IX

Двама прави светци [redacted] притвора
(гл. образ 7, таблица XLIV)

а) Светец (може би св. Никола — един от двамата светци, на които [redacted] посветена църквата), обърнат с лице към зрителя. Главата не е запазена. В лявата ръка държи евангелие, поставено върху бял плат с ресни [redacted] шарки от дребни цветчета. Светецът носи дълга светлосиния дреха и червенокафяв фелон; на гърдите—драгоценен епитрахил,на раменете — бял омофор с черни кръстове.

б) Неизвестен светец, с доста голяма кестенява брада (може би вторият светец на църквата св. Пантелеймон) стои с лице към зрителя. Запазила се е главата и раменете; облеклото е тъмносиньо с бели „светлини“.[14]

Deux saints debout dans le narthex
(v. fig. 7, pl. XLIV)

a) Un saint (peut-être saint Nicolas, l'un des deux saints auxquels est dédiée l'église de Boïana) est debout, et de face. La tête ne s'est pas conservée. Dans la main gauche, il tient l'Evangile, placé sur un linge blanc à bordure, orné de mignonnes fleurettes. Costume: le vêtement de dessous est bleu pâle; le **félon** rouge-brun; sur la poitrine un précieux **épitrachélion**, sur les épaules un omophore blanc à croix noires.

b) Un saint inconnu, avec une assez grande barbe châtain (peut-être le deuxième saint de l'église de Boïana, saint Pantéléimon)[14] est debout, de face. La tête s'est conservée, ainsi que les épaules, recouvertes d'un vêtement bleu foncé avec des „lumières“ blanches.

Втората живопис
Стенописи в купола:

Deuxième décoration
Peintures de la coupole:

1

Христос Вседържител
(таблица XIV)

Бюст в медальон от цветовете на дъгата (жълт, син и червен).Продълговато, твърде красиво лице, обкръжено с изобилна кафява коса и продълговата

Le Christ Pantocrator
(pl. XIV)

Un buste du Christ dans un médaillon dont les couleurs font penser au prisme (jaune, bleu et rouge). Le visage, très beau, est allongé, encadré d'une

раздвоена брада. Големите продълговати очи гледат властно и строго изпод извитите като дъга вежди; тънък, почти прав нос; малки свити устни; необикновено дебела шия и грамадни, могъщи плещи.
Зеленикав хитон с металически отблясък, оживен с виолетови и бели тънки линии („шрафировка"), излизащи под разни ъгли от шията. На лявото рамо е преметнат краят на индигов химатий; другият му край чрез широкия жест на благославянето е преметнат над дясното рамо и образува нещо като широка торба, върху която се откроява благославящата ръка (големият пръст е съединен с третия, четвъртия и петия; третият пръст е едва сгънат, а вторият е сгънат, но не се допира до големия). Цялата китка е извита, обърната с дланта към зрителя, но е полузакрита под мантията. Дясната ръка притиска към гърдите открита книга с надпис: Видите вид(и)те яко азъ есмь Бъ и нест иного развѣ мене.
Книгата има две червени закопчалки. От надписа в медальона (по индиговия фон) са запазени само няколко букви: Іс Хс [вседер]ж[ите]л[ь].

haute et épaisse masse de cheveux bruns et d'une longue barbe bifurquée. Les yeux en amande, sous les arcs épais des sourcils, ont un regard imposant et sévère; le nez, mince et presque droit, la bouche petite et contractée; le cou est d'une largeur exagérée, les épaules énormes. Le costume est un **chiton** verdâtre aux reflets métalliques, rehaussé de fins traits blancs et mauves, partant du col en sens divers. Sur l'épaule gauche descend un pan de l'**himation** indigo, l'autre pan du vêtement est rejeté sur l'épaule droite par le geste large de la main qui bénit, et reproduit à peu près la forme d'un sac gonflé; sur ce fond apparaît le poignet de la main droite bénissante (le pouce est réuni au 3ᵉ, 4ᵉ et 5ᵉ doigts de telle sorte que le 3ᵉ est fléchi, le 2ᵉ un peu courbé mais sans toucher le pouce). Le poignet est entièrement tordu, laissant voir la paume tournée vers le spectateur, tout en restant lui-même caché à demi. Le bras droit presse contre la poitrine un livre ouvert avec inscription: Вид(и)те вид(и)те яко азъ есмь Бъ и нест иного развѣ мене.
Le livre est pourvu de deux petits fermoirs rouges. De l'inscription à l'intérieur du médaillon (sur fond indigo) il ne subsiste que quelques lettres: Іс Хс [вседер] ж[ите] л[ь].

Ангели, които крепят централния медальон

2

Des anges portant le médaillon central

Осем ангела (по два между четирите прозореца) крепят с вдигнатите си две ръце края на медальона. Те всички са облечени в дълги хитони с прави дипли (полата образува хоризонтална линия) и в химатии, преметнати през лявото рамо. Дрехите показват следните комбинации на бои: синьо с розово, жълто с тъмносиньо, светлосиньо с жълто, тъмносиньо с червено, малиново с тъмносиньо; (?) с бледосиньо. Хитоните имат червени клави. Крилата са много дълги, почти до петите (кафявожълти и тъмноморави). Изображенията са зле запазени, поради което подробностите не личат.

Huit anges, répartis deux par deux, autour des quatre fenêtres, soutiennent de leurs mains levées le bord du médaillon. Ils sont vêtus de longues robes tombant en plis droits (le bas de la robe formant une ligne droite) et d'un **himation** qui retombe sur l'épaule gauche. Ces robes sont fleuries de colorations associées de la façon suivante: bleu-rose; jaune-bleu foncé; bleu pâle-jaune; bleu foncé-rouge; cramoisi-bleu foncé; ? — bleu pâle. Sur les robes sont jetés des **clavi** pourpres. Les ailes sont très longues, descendant presque jusqu'aux talons (elles sont brun-jaune et cramoisi foncé). On ne peut discerner les détails, à cause du mauvais état de conservation.

Пандантивите

3 — 6

Les Pendentifs

3. Югоизточният. Евангелист с лице, обърнато наляво, седи на широко кресло и пише. Акцесоарите (кресло, постройка и др.) са приблизително същите, както в следните две изображения.
4. Югозападният. Евангелист с лице наляво, стои прав с кръстосани крака и глава, наведена над евангелието. Широко голо чело и малка брада. Зад фигурата — голямо бяло кресло с ниско облегало и червено полукръгло седалище. Отзад — здание с червен двустранен покрив.
5. Северозападният. Евангелист седи пред маса, на която е сложено шише с мастило, и пише. На свитъка личат няколко букви: к|ни|(г)ы ωд(ь) ст|(бл)агсловна...

3. Pendentif sud-est. Un Evangéliste est assis, la face tournée à gauche. Il écrit. Les accessoires (fauteuils, édifices, etc.) sont à peu près les mêmes que ceux des deux figures suivantes.
4. Pendentif sud-ouest. Un Evangéliste debout, les jambes croisées. Il est penché sur un manuscrit (la face tournée à gauche). La tête est étirée en hauteur, le front chauve, la barbe petite. Derrière cette figure, un grand fauteuil blanc avec un dossier bas et un siège semi-circulaire rouge. Au fond, un lourd édifice muni d'un toit rouge à deux pentes.
5. Pendentif nord-ouest. Un Evangéliste est assis devant une table et écrit. Sur le rouleau quelques lettres apparaissent к|ни (г)ы |ωд(ь) ст|

Акцесоарите са същите, както по-горе (същото кресло, здание с две арки). Отляво — друго здание със завеса и подставка на четири крака. Евангелистът е облечен в бял хитон с червени клави и в малинов химатий.
6. Североизточният. Евангелист Йоан стои прав, обърнат наляво, облечен в тъмни дрехи. Вдясно стои Прохор и пише. Той е в светлозелена и небесносиня дреха. Пред Йоан се вижда маса, зад нея — постройка с червен покрив. Отзад — висока сива планина. Върху подставката на Прохор свитък с надпис: искони (бѣ) слово.
Всички тези образи са зле запазени, поради което подробностите не личат.

(бл)агсловна... Les accessoires sont semblables à ceux de la figure précédente (même fauteuil, même édifice à deux arcs). A droite, un second édifice, avec un rideau et un pupitre sur quatre pieds. L'Evangéliste est vêtu d'une robe blanche avec **clavi** rouges et un **himation** cramoisi.
6. Pendentif nord-ouest. Saint Jean l'Evangéliste est debout, tourné du côté gauche, vêtu d'habits sombres. A sa droite St. Prochor est assis et écrit ce qui lui dicte l'apôtre. Son vêtement est vert clair et bleu ciel. Devant St. Jean, on aperçoit une table; derrière cette table, une construction avec un toit rouge. Au fond une haute montagne grise. Sur le pupitre de Prochor, le rouleau avec l'inscription: искони (бѣ) слово.
Ces peintures sont mal conservées, de sorte qu'on ne peut distinguer les détails.

Св. Убрус
(Τὸ ἅγιον μανδύλιον)

7

La Sainte Face
(Τὸ ἅγιον μανδύλιον)

Върху гладко, изопнато на стената правоъгълно платно е нарисуван кръгъл нимб и в него главата на Христос с къса, раздвоена брада и две къдрици отстрани на лицето. Платът е бял с четири червенокафяви резки от всяка страна и с обикновени ресни от двата тесни края. Надпис: Іс Хс | сты убр(ус). Изображението не е добре запазено, поради което подробностите на лицето не личат.

Sur un linge rectangulaire étendu à plat contre le mur, on a représenté un nimbe circulaire, et dans ce nimbe la tête du Christ avec une barbe qui se partage en deux, et deux boucles de cheveux de chaque côté du visage. Le linge est blanc orné de quatre petites bandes brun-rouge et d'une simple frange de chaque côté. Inscription: Іс Хс сты убр(ус). Les peintures sont médiocrement consevrées, et le type du visage est peu discernable, pour les détails.

Св. Керамида
(Τὸ ἅγιον κεράμιον)

8

La Sainte Brique
(Τὸ ἅγιον κεράμιον)

Върху червен правоъгълник е нарисуван кръгъл жълт нимб и на него Христовият лик с малка раздвоена брада и две къдрици отстрани на лицето (същият тип, както при св. Убрус). Изображението е запазено само в долната си част; на лицето, до носа.

Sur un rectangle allongé de couleur brun-rouge est représenté un nimbe jaune circulaire, et sur ce nimbe le visage du Christ avec une petite barbe qui se partage en deux, et deux boucles de cheveux de chaque côté de la figure. Le type est le même que celui de la Sainte Face. La peinture ne nous a été conservée que pour la partie inférieure, jusqu'au nez.

Христос Емануил

9

Le Christ Emmanuel

Образ до пояса на Христос, млад, без брада, благославящ с дясната ръка пред гърдите, а в лявата държи свитък; облечен е в жълти дрехи. Надпис: Іс Хс Еманоуил.

Image à mi-corps du Sauveur, jeune, imberbe. Il bénit de sa main droite, levée devant la poitrine; la main gauche tient un rouleau. Le vêtement est jaune. Inscription: Іс Хс Еманоуил.

Христос Ветхий Денми

10

L'Ancien des Jours

Образ до пояса на Христос. Старец с дълга бяла брада, благославящ именословно с дясната ръка, а в лявата държи свитък. Светло облекло. Надпис: Іс Хс | ветх(и дне)ми. Образът е полуизтрит, поради което много неща не личат.

C'est une figure à mi-corps du Christ âgé, avec une longue barbe grise. Il donne sa bénédiction avec les deux doigts croisés en X, de la main droite, et tient dans l'autre le rouleau non déployé. Le costume est de couleur claire. Inscription: Іс Хс ветх(и) денми.

La peinture est à demi effacée, une grande partie n'en est plus discernable.

Стенописи в апсидата:

Peintures de l'abside:

11

Св. Богородица с Младенеца между два архангела
(таблица XV)

Св. Богородица, обърната към зрителя, седи на трон с високо облегало и държи Младенеца пред гърдите си. Той е представен като дете на 2—3 години, благославящ с двете си вдигнати и разперени ръце. Краката на двете фигури са обърнати малко наляво.

Св. Богородица е плътно загъната във виолетов мафорий върху син хитон. По полата на мафория и по ръкавите на хитона минава двойна жълта ивица. По полата има освен това прости ресни. Краката са обути в тъмночервено. Младенецът е в жълто облекло, гъсто шрафирано, от което се подават само пръстите на краката. Двете лица са съвсем изтъркани до основния фон. От двата еднакви жълти нимба този на Младенеца е запазил следи от разширяващия се към краищата кръст. Тронът е украсен на предната страна с цветни камъни; върху него са сложени две дълги възглавници (червена и зелена) с изшити (с черно върху жълто) краища. На облегалото между две извити стълбчета е изопната бяла тъкан с двойни червени резки. Пред трона е поставено малко столче за краката.

Отстрани два архангела в поза на адорация държат в едната си просната към Младенеца ръка кълбо с кръст („Божия печат") и молитвено протягат към св. Богородица другата си ръка. Главите им са изтъркани, крилата са запазили само белия и виолетов (?) фон. Архангелите са облечени в далматики: левият — във виолетова с гъсти жълти шарки (ромбовидна плетеница с крин вътре във всяка халка), десният — в тъмночервена, както изглежда, без никакви шарки. И двете далматики имат широка жълта пола, а по раменете са изшити. Архангелите имат лороси, кръстосани на гърдите и висящи от ръцете, които държат кълбото; обути са с червени обувки, обсипани с бисери.

La Vierge à l'Enfant entre les archanges
(pl. XV)

La Vierge est assise de face sur un trône à dossier élevé, tenant devant sa poitrine l'Enfant. Celui-ci est représenté à l'âge de deux ou trois ans. Il est également de face, et bénit de ses deux bras levés et étendus. Les jambes de ces deux personnages sont tournées légèrement vers la gauche.

La Vierge est enveloppée d'un ample voile (maphorium), et d'un **chiton** bleu foncé. Au bas de sa robe et sur les manches court une double bande jaune, une simple frange termine le bas. Les pieds sont chaussés de rouge foncé. L'Enfant porte un vêtement jaune à reflets dorés, laissant dépasser seulement les doigts des pieds. Les deux visages sont effacés, et ne laissent plus voir que l'enduit (fond jaune). Des deux nimbes jaunes identiques, celui de l'Enfant a conservé des traces d'une croix s'élargissant vers les extrémités.

Le côté antérieur du trône est orné de pierres précieuses. Deux longs coussins sont posés dessus (un rouge et un vert; les deux extrémités sont brodées en noir sur jaune). Entre les deux colonnettes qui forment les montants du dossier et la traverse, une toile blanche à raies rouges est tendue. Devant le trône, un tabouret.

De chaque côté, deux archanges en adoration; ils tiennent tous deux dans leurs mains qui s'avancent symétriquement vers le centre du tableau, une sphère marquée de la croix („sceau de Dieu"). Leur autre main est tendue vers la Vierge en une attitude de prière. Les têtes sont effacées, les ailes n'ont conservé que l'enduit blanc et violacé. Les archanges sont vêtus d'une dalmatique. Celle de gauche est ornée d'un dessin serré jaune (un réseau losangé avec la fleur de lys dans chacune des mailles du réseau). Celle de droite, rouge foncé, est, semble-t-il, sans aucun ornement. Toutes deux portent une large bande jaune au bas de la robe et des pièces d'étoffe brodées fixées aux épaules. Les archanges ont de larges **laura** qui se croisent sur la poitrine, et retombent sur les mains qui portent la sphère. Les chaussures sont rouges, rehaussées de perles.

12—15

Четири църковни отци

Те са представени в цял ръст, обърнати към центъра на изображението.

Quatre Pères de l'Eglise

Ils sont représentés debout et orientés vers le centre du tableau.

В северната половина на апсидата:

12. Св. Григорий Богослов: Стꙑ Григорие Б(о)гословьць. Старец с високо чело; къси коси по темето и слепите очи, трапецовидна бяла брада, прав нос и приповдигнати ъгли на веждите. Облечен е в бял фелон и омофор с големи черни кръстове. Контурите на диплите са набелязани с тънки жълти линии. С двете ръце (лявата вдигната) държи свитък с надпис: изрядно | престени ч(ь)стени пребл(агос)ловени | вл(а)д(ы)чици наши богородици. Под коленете изображението не е запазено.

13. Св. Василий Велики: Стꙑ Василие. Лицето е изтрито. Може да да се отгатне по дългата брада. Облеклото е като при св. Григорий, обаче има кръстове само на омофора. В свитъка надпис: ...вник..| в достоини свѧзавш(и)хсѧ плът(ь)с(к)ыми по хотьми при | стоупити. Долната част на фигурата не е запазена.

Moitié nord de l'abside:

12. Saint Grégoire le Théologien (Θεόλογος): Стꙑ | Григо|рие, Б(о)госло|вьць. — Vieillard, avec un front haut, des cheveux courts sur le sommet de la tête et sur les tempes, et avec une barbe grise s'élargissant vers le bas. Un nez droit, des sourcils aux extrémités relevées. Il est vêtu d'un **félon** blanc et d'un **omophore** ornés de croix noires. Le dessin des plis est indiqué par de fines lignes jaunes. Des deux mains (la main gauche levée) il tient le rouleau avec inscription: изрядно престени ч(ь)стени и пребл(агос)лов|вени вл(а)д(ы)ници наши богородици. Au-dessus des genoux, la peinture ne s'est pas conservée.

13. Saint Basile le Grand: Стꙑ Василие. — Le visage est effacé. On peut deviner qu'il avait une longue barbe. Le vêtement est le même que celui de saint Grégoire, mais les croix sont sur l'omophore seulement. Sur le rouleau, l'inscription: ...вник...| в достоини свѧзавш(и)хсѧ плът(ь)с(к)ыми по хотьми приступити. La partie inférieure de la figure ne s'est pas conservée.

В южната половина на апсидата:

14. Св. Герман: Стꙑ Герьма|нь. Лицето е изтрито. Облеклото е като това на св. Василий. На полуизтрития свитък се четат само отделни букви. Фигурата е запазена само до гърдите.

15. Св. Йоан Златоуст: Стꙑ | Иwанъ злато|оустъ. Лицето е изтрито. Облеклото като това на св. Григорий. В свитъка се четат само отделни букви. Фигурата е запазена само до гърдите.

Partie sud de l'abside

14. Saint Germain: Стꙑ Герма|нь. Le visage est effacé. Le vêtement est comme celui de saint Basile. Sur le rouleau à demi effacé on ne distingue plus que quelques lettres. La figure ne s'est conservée que jusqu'à la poitrine.

15. Saint Jean Chrysostome: Стꙑ Иwанъ злато|оустъ. — Le visage est effacé. Le vêtement, comme celui de saint Grégoire. Sur le rouleau, quelques lettres seules sont visibles. La figure ne s'est conservée que jusqu'à la poitrine.

16

Светец дякон Лаврентий (бюст)
(таблица LIX)

Младо лице с вчесани назад къси коси и с кафява раздвоена брада, стигаща до слепите очи. Лицето и гърдите са обърнати към зрителя; в свитата дясна ръка пред гърдите държи кръст, в лявата, която е покрита с „червен „въздух", дарохранителница. Светецът е облечен в бял стихар със синя яка и наръкавници; на лявото рамо има тесен орар с надпис: ἅγιος, ἅγιος, ἅγιος. Дарохранителницата е обсипана с бисери.

Saint-diacre Laurent
(buste) (pl. LIX)

Le saint est représenté en buste. La visage est jeune, encadré de cheveux relevés en arrière, assez longs, et avec une petite barbe brune qui se partage en deux, et monte sur chaque joue, jusqu'aux tempes. Le visage et tout le corps se voient de face; la main droite, fléchie devant la poitrine, tient une croix; dans la main gauche, masquée par un corporal rouge, un **ciborium**. Le saint est vêtu d'une aube à col et à manchettes bleus, sur l'épaule gauche un étroit **horarion** (ὡράριον) avec l'inscription: ἅγιος, ἅγιος, ἅγιος.
Le ciborium est parsemé de pierreries.

17

Св. Евплий
(таблица LX)

Бюстът на този дякон е напълно сходен с предишния; само лицето е без брада. Надпис: Стꙑ Еѵпл(ъ).

Saint Euple
(pl. LX)

Le buste du saint diacre est semblable au précédent, mais le visage est imberbe. Inscription: Стꙑ Еѵпл(ъ).

18

Светец-мъченик Стефан
(таблица LXI)

Светец юноша стои прав, обърнат към зрителя; в дясната си ръка държи кръст, в спуснатата лява

Saint-martyr Etienne
(pl. LXI)

Le saint, tout jeune, est représenté debout: dans la main droite il tient la croix, dans sa main gauche,

ръка — свитък. Лицето без брада, с къси коси. Облечен е в тъмен(виолетов?) хитон и в сивокафяв химатий. Под бедрата изображението не е запазено.

tombante — un rouleau non déployé. Son visage imberbe est entouré de cheveux courts. Son costume est un **chiton** foncé (lilas?) avec un **himation** gris brun. Au-dessous des hanches, la peinture ne s'est pas conservée.

19

Възнесението
(таблица XIII и XXX)

В зенита на арката — кръгъл бял диск, носен от два летящи ангела. В него на двойна дъга (представяща „небесната дъга") седи Христос, опирайки се с краката си на други две такива дъги. Дясната ръка е вдигната за благословия, в лявата държи свитък. Главата е изтрита, средната част на тялото е разрушена. Облеклото (хитон) е малиново с дребна шрафировка от жълти линии. Ангелите носят диска на едното рамо, като го поддържат с двете си ръце, от които едната вдигната над главата, а другата е спусната надолу, и се притискат с цялото си тяло към диска. Запазена е само главата на северния ангел: дълго лице, големи, силно засенчени очи, прав голям нос, прилепнали към главата коси. Единият ангел (вляво) е облечен бял хитон със син клав на рамото и индигов химатий (около корема и краката) с ярки светлини в ъглите. Другият е в розов химатий и тъмен (изтрит) хитон. И двамата са обути в червени обуща с бисери.

По склоновете на арката има две групи прави фигури. В северния склон – св. Богородица, с ръце, молитвено вдигнати пред гърдите, отстрани един ангел с цъфнал жезъл и апостол Петър; зад тях петима други апостоли. Фигурите от първия ред, особено св. Богородица, са съвсем статуарни, неподвижни; напротив, останалите са в оживени пози, с вдигнати нагоре глави и ръце. Св. Богородица е в син хитон, малинов мафорий със светъл край и ресни и червени обуща с бисери; ангелът е в бяло облекло и червен нимб, с бисерен наниз в косите и бисери по червените обуща. Заслужава да се изтъкнат красивите антични лица на тези две фигури с продълговато овално лице, дълъг прав нос и изразителни, засенчени очи. Апостол Петър е в червен химатий (с бели светлини) и бял хитон с червени вертикални клави. Всичките фигури от първия ред имат твърде удължени пропорции. Зад групата се издига висока закръглена планина с малък скалист връх и две дървета (на дълго стебло два или три листа, които излизат от едно място). Между тях надпис: Взнесение.

В южния склон на свода има друга подобна група. В края стои ангел в бели дрехи, като показва нагоре с нерешителен жест на вдигнатата пред гърдите ръка. Едното му крило е спуснато. Наред с него, но малко по-високо са представени апостолите, които са почти съвсем изтрити (виждат се краката в сандали и части от дрехите). Един от тях като че ли държи книга. Над групата се издига планина с дървета, както в северния склон на свода.

L'Ascension
(pl. XIII et XXX)

Au centre de l'arc, un disque blanc, porté par deux anges volants. Dans ce disque, sur un arc doubl figurant un arc-en-ciel, le Christ est assis, reposant ses pieds sur un deuxième arc double semblable à l'autre. La main droite est levée pour bénir, la main gauche tient le rouleau posé par une de ses extrémités sur le genou. La tête est effacée, la partie médiane du tronc est détruite. Le vêtement est un **chiton** violet, modelé en jaune.

Les anges portent chacun le disque sur une seule épaule. D'une main placée en arrière et au-dessus de leur tête, ils le retiennent; l'autre main, placée bas et repliée, fixe le disque contre lequel s'appuie tout leur corps cambré. La tête de l'ange du côté nord s'est seule conservée. Il a l'ovale du visage allongé, de grands yeux fortement ombrés, un grand nez droit, des cheveux plaqués sur la tête. L'un est vêtu d'un **chiton** blanc à **clavus** bleu sur l'épaule, et d'un **himation** indigo (autour du ventre et des jambes), présentant des „lumières" en coin fortement accusées. L'autre porte un **himation** rosâtre et **chiton** sombre (délabré). Tous deux ont des chaussures rouges emperlées.

Sur la courbure de la voûte, deux groupes de personnages debout. Au nord, la Vierge, de face, les mains levées devant la poitrine dans l'attitude de la prière. A ses côtés, l'apôtre Pierre tient une baguette fleurie. Derrière eux, cinq autres apôtres. Les personnages de la première rangée, et principalement la Vierge sont immobiles; au contraire, les autres ont des poses vivantes: ils regardent en haut, les mains levées. La Vierge est vêtue d'un **chiton** bleu foncé, d'un **maphorium** violet, à bordure claire et à franges, et de chaussures emperlées; l'ange, en blanc, avec un rang de perles dans les cheveux, et des perles sur les chaussures rouges, un nimbe rouge autour de la tête. Ces deux anges sont remarquables par leur beauté antique: l'ovale du visage, le long nez droit, et les yeux enfoncés et ombrés. L'apôtre Pierre est vêtu d'un **himation** rouge (avec des „lumières" blanches) et d'un **chiton** blanc garni de **clavi** verticaux. Tous ces personnages sont très allongés. Au-dessus de ces groupes de personnages, une haute montagne avec un petit sommet rocheux et deux arbres (de longues tiges garnies d'une touffe de deux ou trois feuilles). Entre ces arbres l'inscription suivante: Взнесение.

Sur la courbure du côté sud, un groupe semblable à celui du côté nord. Au bord, un ange, en blanc, montrant le ciel d'un geste timide de son bras redressé devant la poitrine. Une de ses ailes est rabattue. Sur la même rangée, mais plus haut, les apôtres presque entièrement effacés (on aperçoit leurs pieds dans des sandales, et des taches de couleur appartenant à leurs vêtements). L'un d'eux parait tenir un livre. Ce groupe est terminé par une montagne et des arbres comme celui du côté nord.

20

Преображение
(таблица XVI и XVII)

В средата стои Христос в мандорла, състояща се от шест сини и бели широки ивици. Той е обърнат към зрителя и благославя с дясната си ръка, а с лявата опира червен свитък върху бедрото си. Лявото му коляно е слабо свито. Облечен е в бял химатий, метнат върху също бял хитон (те се различават само по диплите — сини жълти). Кръглото му лице е рязко моделирано обкръжено с тъмнокафяви коси брада, мустаците са малки, очите съвсем тъмни под извити вежди, носът прав. В нимба, на раменете, на кръста има по четири бисера. Девет лъча се разпръсват от ореола всички страни, пресичайки стоящите отстрани Христос Мойсей и Илия и достигайки апостолите. Пророците стоят вън от сиянието, в подножието на две планини, поместени (вероятно поради липса на място) по крайщата. Мойсей е представен като старец, Илия — на средна възраст. Двамата имат дълги коси до раменете. Лицето на Илия, който държи книга в двете си ръце, по тип е по-близко до лицето на Христос. Лицето на Мойсей се характеризира със силно засенчени очи, които контрастират с побелелите коси и брада. И двамата са облечени в бели хитони с червени клави и в цветни мантии (Мойсей в жълта, Илия в светловиолетова), като при това светлините и при двете мантии са представени чрез тънки бели линии. Планините изхождат от една хоризонтална линия и се състоят от няколко отделни стълбообразни скали, издигащи се на разна височина. Осветените плоскости са бели, предните части са в полусянка, задните — в пълна сянка. Лявата планина е синьосива, дясната — зеленикава. В пукнатините на скалите са представени малки растения с пирамидални върхове на тънки стебла.

Под ландшафтния фон иде тъмносиня ивица. В подножието на скалите върху тази ивица са представени апостолите. Средният (Йоан), вляво от Христос, е много зле запазен. Отвърнал лицето си от Христос, той е сложил главата на ръката си, опряна с лакътя на земята. Вляво друг апостол (Яков), който пада с главата надолу и закрива с двете си ръце лицето. Дългите му дрехи (синя и малинова) сбгръщат цялата фигура, която скриват като в торба, без да се развява нито един край от тях. Вдясно, в ъгъла, стои на колене апостол Петър, протегнал лявата си ръка към Христос. Той е облечен бял хитон с червен клав и в жълт химатий с бели светлини. Горе, отстрани на прозорците, се чете надпис: Преwб|ражен|ие|Гне.

La Transfiguration
(pl. XVI et XVII)

Le Christ, enveloppé d'une Gloire rayée de bandes alternativement blanches et bleues, occupe le milieu. Il se tient debout, de face; la main devant la poitrine fait le geste de la bénédiction; de sa main gauche il appuie contre sa hanche un rouleau rouge non déployé. Le genou gauche est fléchi; l'**himation** est blanc et jeté sur un **chiton** également blanc. On distingue des plis colorés (bleu pâle et jaunâtre) qui retombent sur le bras gauche. Le visage est arrondi, avec des traits profondément accusés, encadré de cheveux châtain foncé et d'une barbe de même couleur. De petites moustaches, des yeux très noirs sous des sourcils arqués, un nez droit. Sur le nimbe crucifère sont réparties des pierreries, quatre par quatre. Neuf rayons divergents partant de la Gloire, transpercent Moïse et Elie, placés de chaque côté du Christ, et atteignent les apôtres. Les prophètes tiennent en dehors de la Gloire, pied des deux montagnes situées (vraisemblablement à cause du manque de place) près des bords du tableau. Moïse est un viellard, Elie un homme d'âge moyen. Ils portent tous deux de longues boucles sur les épaules. Elie tient un livre. Le type du visage d'Elie ressemble beaucoup à celui du Christ. Le visage de Moïse est remarquable par l'enfoncement des yeux sombres contrastant avec la barbe et les cheveux gris. Tous sont vêtus de **chitons** blancs ornés de **clavi** rouges et de manteaux de couleurs diverses retenus sur la poitrine (celui de Moïse est jaune, celui d'Elie gris-bleu). L'un et l'autre sont éclairés de lumières blanches, d'un fin dessin. Les montagnes, de chaque côté, partent d'une ligne horizontale et sont composées de quelques rochers en formes de pylônes, s'élevant à diverses hauteurs. La plate-forme est éclairée (blanche), la partie antérieure dans la demi-teinte, la partie postérieure dans l'ombre. La montagne de gauche est dans les tons bleu-gris, celle de droite, dans les nuances verdâtres. Entre les fentes des rochers poussent de petites plantes qui ont l'air de petits triangles au bout d'une tige mince.

Au-dessous du paysage formant toile de fond, une bande bleu foncé. Au pied des rochers, et se détachant sur cette bande—les apôtres. Celui du milieu (Jean), à gauche du Christ, est très mal conservé. Se détournant du Christ il appuie sa tête sur sa main, en s'accoudant par terre. A gauche, l'apôtre Jacques tombant à la renverse et cachant dans ses mains son visage qui est de face, mais complètement dissimulé derrière les paumes. Un long vêtement (bleu foncé et violet) enveloppe largement le corps et le cache gauchement sous cette espèce de

cloche. Aucun mouvement ne déplace le pan du vêtement. A droite, dans un angle, Pierre est à genoux, tendant vers le Christ le bras gauche. Il est vêtu d'un **chiton** blanc à **clavus** rouge et d'un **himation** jaune modelé de blanc. En haut, dans le fond, l'inscription suivante: Пр[ѡбѣ]| ражение |г[с]не.

Стенописи [redacted] църква:

Peintures dans l'église même:

21

Благовещение
(таблица XIX [redacted] XX)

Разделено е, както винаги, от двете страни на триумфалната арка: св. Богородица [redacted] представена на юг, архангелът [redacted] север от олтара.

Св. Богородица стои пред трона на ниско столче, обърнато право към зрителя. Дясната ръка, загъната чак до китката в дрехите, [redacted] вдигната с открита длан пред гърдите; в лявата, сложена върху мафорния, държи хурка и прежда. Лицето е изтрито. Хитонът е тъмносин, мафорият — малинов с бяла (синкава?) ивица. Тронът, от който виси бяла покривка, е обсипан с цветни камъни. Върху него две възглавници, червена и зелена, бродирани и с ресни в краищата. Столчето пред трона също така е украсено с цветни камъни и е червено отгоре. Отзад, в дъното, се вижда стена; вдясно високо, тясно здание с двустранен покрив и тесен прозорец. Зданието е закрито отчасти с червена завеса. Почвата [redacted] означена със зелена ивица.

Архангелът се приближава бавно и леко, като протяга приветствено дясната си ръка, а в лявата държи висок и тънък червен жезъл с кръст на върха. Лицето му е продълговато, надолу стеснено, с хубави кафяви коси, които падат върху раменете. В косите светлосиня панделка със скъпоценни камъни, краищата [redacted] която се вият отстрани на лицето върху нимба. На челото две къдрици коса; големи очи под тъмни вежди, дълъг правилен нос и стиснати уста. Бял, малко виолетов хитон с бели светлини, светлосини сенки, червени клави; син химатий с бели светлини и с развяващи се краища; червени обуща с бисери. Крилата са малки и отлично нарисувани; дясното е отпуснато, лявото е още дигнато. Те имат шоколаден цвят с бели контури; само подкрилните части имат бели и оранжеви пера. По крилата висят бели нанизи от бисери и паунови очи във форма на сърца. Около всяко око бял контур, а в средата по една бяла точка.

Зад архангела се вижда ниска стена; почвата под краката му е представена със зелена ивица. Горе надпис: А[р]х[г]гль|Гаврил|радоуика пр[ѣ]рад(оуика)|г[с]ь с тоб(о|ж).

L'Annonciation
(pl. XIX et XX)

La scène est, comme d'habitude, répartie de chaque côté de l'arc triomphal. La Vierge est du côté sud, et l'archange du côté nord.

La Vierge se dresse près d'un trône, sur un petit tabouret, et de face. Le bras droit, enveloppé jusqu'au poignet dans les plis du vêtement, laisse voir, devant la poitrine, la paume de la main ouverte. Dans la main gauche, appliquée sur le **maphorium**, elle tient la quenouille et le fil. Le visage est effacé. **Le chiton** est bleu foncé, **le maphorium** cramoisi, avec une bordure blanche (ou bleuâtre). Le banc-trône est incrusté de pierreries; un linge blanc en retombe. Sur le trône deux coussins, un rouge et un vert, sont brodés et garnis de glands à leurs extrémités. Sur le devant, un tabouret décoré de même, avec un dessus rouge.

Au fond, le mur, et, [redacted] droite un édifice élevé et étroit, avec un toit à deux pentes (la petite fenêtre est réduite à une fente, le chassis est percé de petits trous) fermé par un rideau rouge. Le sol présente une bande verte.

L'archange s'avance lentement et avec douceur, allongeant le bras droit avec le geste annonciateur et tenant dans sa main gauche sa longue baguette légère, de couleur rouge, ornée, en haut, de quelques bourgeons. Le visage allongé aminci vers le bas, est ombragé d'épais cheveux bruns tombant sur l'épaule (dans sa chevelure, un ruban bleu-ciel, orné de pierreries, dont les extrémités serpentent sur le fond du nimbe. Sur le front deux mèches, de très grands yeux sous des sourcils épais séparés par un petit nez droit. Une bouche pincée. Un **chiton** blanc, à peine teint de lilas (les „lumières" sont blanches, les ombres bleues, les **clavi** rouges), un himantion bleu foncé, avec des „lumières" blanches, des pans légèrement flottants, des chaussures rouges rehaussées de perles. Des petites ailes d'un dessin merveilleux (l'aile droite est pendante, l'autre s'éploie) sont brunes avec des contours blancs sauf la ligne intérieure formée de plumes blanches et orangées. Le long de ces ailes courent des fils blancs, rehaussés de perles et de cabochons, en forme de cœur, alternativement rouges et verts. Chaque cabochon est cerné de blanc et porte à l'intérieur un point blanc.

Derrière l'archange, on aperçoit un mur, l'archange lui-même marche sur un sol vert. Inscription au-dessus de l'archange: А[р]х[г]гль|Гаврил|радоуика пр[ѣ]рад|(оуик(а)) г[с]ь с тоб(ож).

22

Посещение Богородично

Сцената е зле запазена. Личат само прегърнатите фигури на св. Богородица и Елисавета. Зад тях се виждат две малки здания. В лявото входът е покрит със завеса, приповдигната от слугинята. Надпис: ц[ѣ]лование.

La Visitation

L'œuvre est très mal conservée. On aperçoit encore le mouvement de Marie et Elizabeth s'embrassant dans un geste naturel. Au fond à gauche un petit édifice avec un rideau soulevé par une servante qu'on devine seulement. Inscription: ц[ѣ]лование.

23

Рождество Христово
(таблица XXI и XXII)

Голям полукръгъл, светлосив хълм заема цялата сцена. В него е изсечена криволичеща пещера. В нея отдясно в ясла лежи повит Христос (дете на 6—8 години). Белите му пелени са превързани [redacted] кафяви повои. Над главата [redacted] Христос вертикално, изходящи от една звезда, падат три лъча. Вляво на кафяво легло е полулегнала св. Богородица. От голямата ѝ фигура са запазени само незначителни части. Тя е загъната с малинов мафорий със звезда на рамото и с жълт бордюр. Главата ѝ е обърната към Христос, краката [redacted] са наляво, а с лявата ръка подпира главата на Христос. В ъгъла вляво седи Йосиф с кръстосани крака, представен в значително по-малък мащаб. Той е обърнат към центъра на сцената и подпира с ръка главата си.

Под повития Младенец е представена сцената с къпането на Христос. Той е обърнат към зрителя, до гърди [redacted] кръгъл купел, благославяйки с дясната си ръка. Изразително лице със засенчени очи, обиколено с червен нимб. Вляво жена (бабата Соломея) с кърпа на бели и черни резки придържа Христос с двете си ръце, докато отдясно друга жена (запазен е само фрагмент) от една кана налива [redacted] купела вода. В дъното се виждат планини, вляво — нимб на ангел. [redacted] дъното надясно са запазени следи от надпис: к|...ѣтс..|кка...|ш...

La Nativité
(pl. XXI et XXII)

Une grande colline semi-circulaire (gris[redacted]clair) occupe toute la scène. Dans une profonde caverne, à droite, étendu sur une crèche, le Christ emmailloté (un enfant de 6 [redacted] 8 ans). Les langes blancs sont ligottés de bandelettes brunes. Un nimbe rouge lui entoure la tête. Sur la crèche, l'âne et le bœuf penchent leurs têtes. Trois larges rayons, émanant de l'étoile, tombent verticalement sur la tête de l'Enfant. Plus à gauche, sur un matelas brun, la Vierge est [redacted] demi étendue. Quelques parties seulement de cette énorme figure [redacted] sont conservées. Elle est enroulée dans un **maphorium** violet, avec une étoille sur l'épaule, et une bordure jaune; elle tourne la tête vers le Christ. Ses jambes sont dirigées à gauche, sa main soutient sa tête.

A gauche du tableau, dans l'angle, le petit personnage de Joseph est assis, les jambes croisées. Tourné vers le centre de la scène, il soutient sa joue de sa main.

Au-dessous de l'Enfant, on aperçoit la scène du bain. L'Enfant, de face est assis jusqu'au ventre dans un bassin rond, bénissant de sa main droite. Le visage expressif, aux yeux ombrés, est entouré d'un nimbe rouge. Une femme (la sage-femme Solomié), dont la coiffure est rayée noir et blanc, tient l'Enfant, à gauche, des deux mains, en même temps que, à droite un autre personnage (dont un fragment s'est conservé), verse dans le bassin de l'eau d'une cruche. En haut, des montagnes; [redacted] gauche on aperçoit le nimbe d'un ange. A droite, au fond, des traces d'inscription: к|...ѣтс...|кка...|ш...

24

Бягството в Египет (?)

От сцената са запазени само краищата до рамката. В горния десен ъгъл над една планина се забелязва фигура, която, съдейки по крилата, трябва да [redacted] ангел. В долния ляв ъгъл се виждат предните крака на бял кон или муле.

La Fuite en Egypte (?)

On ne distingue plus, dans un paysage réduit aux bords du cadre, qu'une figure en haut [redacted] droite, reconnaissable pour un ange à cause de ses ailes. Elle domine une montagne. En bas, à gauche, les pattes de d[redacted]vant d'un âne ou d'un cheval blanc.

25

Сретението
(таблица XXIII)

Св. Богородица, придружена от Йосиф, се приближава отляво, Симеон [redacted] Анна (зад него малко пó вляво) стоят отдясно. Св. Богородица подава

La Purification
(pl. XXIII)

La Vierge, accompagnée de Joseph, s'avance sur la gauche. Siméon et sainte Anne — en retrait à gauche — sont debout à droite. La vierge présente

на Симеон Младенеца—Христос, повит в бяло. Той е обърнат с лице към майка си; около главата му нимб. Йосиф държи два гълъба. Симеон е наведен и поема Христос с двете си ръце, покрити с края на химатия. Св. Богородица е [redacted] тъмномалинов мафорий, Йосиф — в синьо облекло. Всичките фигури са с нимбове. Между св. Богородица, Анна и Симеон се вижда кръгъл засводен киворий върху колони с червена завеса, която е обтегната между колоните и е закачена за една от тях. Пред кивория — ниски врати [redacted] олтарната преграда. Цялата сцена е зле запазена. Надпис: срѣтеніе г(нѣ).

à Siméon l'Enfant Jésus, emmailloté de blanc; le visage nimbé est tourné vers sa mère. Joseph apporte deux pigeons. Siméon s'incline et étend, pour recevoir l'Enfant, ses bras recouverts de son **himation**. La Vierge est vêtue d'un **maphorium** violet sombre, Joseph d'une étoffe bleu foncé. La couleur des autres tissus ne se distingue plus. Toutes les figures sont nimbées. Entre la Vierge, sainte Anne et Siméon, on aperçoit un **ciborium** rond et voûté, monté sur des colonnes muni d'un rideau rouge, tiré entre elles et assujetti à l'une des colonnes. En avant du **ciborium**, les petites portes basses de la grille de l'autel.
Toute la peinture s'est mal conservée. Inscription: срѣтеніе г(нѣ).

Кръщението — 26 — Le Baptême

(таблица XXIII) — **(pl. XXIII)**

По средата на сцената се намира реката Йордан, представена във вид [redacted] воден стълб, възвит нагоре, между два високи хълма. Долу водният стълб значително се разширява, заемайки цялата ширина на композицията. В реката Христос гол, полуобърнат надясно, пристъпва с десния си крак към св. Иван, като закрива с дясна ръка срамната си част [redacted] простира напред лявата си ръка. На брега вдясно стои св. Иван с цяла глава по-висок от Христос. Десният му крак е вдигнат [redacted] пресилено движение. Той слага дясната си ръка върху главата на Христос, а с лявата ръка придържа края на тъмновиолетовия химатий, наметнат върху бяла туника. Отляво се навеждат три ангела, като простират ръцете си, покрити с края на дрехите им. Те са твърде много изтрити, поради което едва личат. Нимбовете им са: жълт, червен и син. Водите на Йордан са небесносини, с бели хоризонтални струи. [redacted] десния долен ъгъл малка гола фигура плува към Христос.

Au centre de la scène, le Jourdain, sous l'aspect d'une colonne d'eau, s'incurvant en haut, resserré entre deux hautes montagnes. Au-dessous la colonne d'eau s'élargit sensiblement, occupant toute la largeur de la composition. Dans le Jourdain, le Christ nu. Tourné de trois-quarts à droite, il s'avance vers Jean-Baptiste (la jambe gauche est ramenée obliquement, la main droite cachant le sexe, l'avant-bras gauche soulevé). Sur la rive droite, Jean-Baptiste est debout, dépassant le Christ de la tête. Sa jambe droite est soulevée d'un mouvement exagéré. Il impose [redacted] main sur la tête du Sauveur, sa main gauche retient le pan de son **himation** violet sombre (posé sur une tunique blanche).
A gauche, trois anges inclinés étendent les bras couverts d'un pan de leur vêtement. Ils sont tellement effacés qu'on les distingue à peine. Les nimbes sont jaune, rouge, bleu foncé. Dans le Jourdain bleu pâle, des bandes horizontales blanches figurent le courant, et dans le coin de droite, en bas, un tout petit personnage nu nage vers le Christ

---

Възкресението на Лазар — 27 — La Résurrection de Lazare

Отляво се приближава Христос, вдигайки към Лазар благославящата си дясна ръка, [redacted] в лявата държи свитък. Той е в тъмномалиново и синьо облекло; зад гърба му, в края на композицията, двама апостоли: първият от тях, Тома, е млад (ср. Йоан 11, 16). Вдясно стои Лазар прав в тесния гроб, обвит в бял саван с черни връзки. Около главата, слабо наведена, той има нимб. Гробът има куполен покрив, който завършва с топка. Зад гроба надзърта фигурата на „приятеля" на Лазар, като с една ръка затулва носа си, а с другата държи една от връзките на савана. В краката на Христос коленичат две малки фигури: Мария и Марта; Мария се е навела над краката на Христос, Марта поглежда към Лазар. И двете имат нимбове; първата е в светлолилав, втората в син мафорий. Надписът не е запазен.

A gauche s'avance le Christ, levant vers Lazare sa main en un geste de bénédiction, et serrant dans l'autre le rouleau non déployé. Il est vêtu de violet et de bleu sombre. Derrière lui, dans un des angles, deux apôtres forment un groupe compact (le premier tout jeune est Thomas, cf. Ev. Jean 11, 16). A droite, Lazare, debout, enveloppé dans un linceul blanc (des bandelettes noires et des petits points disposés trois par trois); sa tête est légèrement inclinée et nimbée. Il est entouré d'un haut et étroit édifice—le tombeau, qui est surmonté d'un toit incurvé en coupole terminé par un bouton circulaire. Derrière le tombeau on entrevoit „l'ami" de Lazare, se bouchant le nez d'une main, et de l'autre tenant une des bandelettes du linceul. Aux pieds du Christ, deux figures minuscules à genoux, la face contre terre: Marie et Marthe. Marie est aux pieds du Christ, Marthe se retourne pour voir Lazare. Elles sont toutes deux nimbées; la première en **maphorium** lilas clair, la seconde en **maphorium** bleu foncé. L'inscription n'est pas conservée.

Успението на св. Богородица — 28 — La Dormition de la Vierge

(образ 4) — **(fig.4)**

Св. Богородица лежи на високо легло, което заема почти цялата дължина на сцената. Главата вляво е малко повдигната и сложена на възглавница, очите са затворени, ръцете скръстени на гърдите. Леглото е покрито с тъмномалинова покривка, украсена с жълти шарки. На предната ѝ страна са извити три големи кръга. Покривката е обсипана с бисери, особено по широката жълта пола.

La Vierge est allongée dans une haute couche occupant la largeur de la scène. La tête est légèrement soulevée et repose, à gauche, sur un coussin. Les yeux sont fermés, les mains croisées sur la poitrine. La couche est recouverte d'un voile violet sombre, [redacted] ornements jaunes (sur la face antérieure, trois motifs de broderie ronds; des perles sont semées partout, en particulier au long de la large bande du bas). Le coussin est bleu foncé, avec un dessin qui [redacted] rapproche beaucoup des précédents.



Обр. 4. Успението на св. Богородица — Fig. 4. La Dormition de la Vierge

Възглавницата е синя с шарки, сходни с тези на покривката. Св. Богородица е облечена в малинов мафорий, с жълт край и звезди на челото и плещите и в тъмносин хитон. Пред леглото — малко столче с обувките на св. Богородица. Пред главата [redacted] — два свещника със запалени свещи.
Над леглото [redacted] бяла мандорла се вижда високата права фигура на Христос, който държи [redacted] двете си ръце образа на св. Богородица в пелени—нейната душа, — облечена в бял хитон и мафорий. Отдясно се спуща малък ангел, краката на когото

La Vierge est vêtue d'un **maphorium** violet (avec une bordure jaune et des étoiles sur le front et les épaules) et d'un **chiton** bleu sombre. Devant la couche, un tabouret avec des pantoufles. A la tête de la Vierge, deux candélabres portant des cierges allumés.
Au-dessus de la couche, sur une Gloire blanche, une grande figure droite du Christ tenant dans ses bras l'effigie de la Vierge enfant (l'âme de la Vierge).

са свити под прав ъгъл. Той е облечен [redacted] светлосиня туника и розов химатий, чиито краища покриват простряните му към Христос ръце.
От двете страни на леглото са представени 12-те апостоли. При главата на св. Богородица — Петър с кадилница в дясната ръка; зад него евангелист с брада (Лука?); по-нататък един млад апостол (Йоан) [redacted] още двама други, полузакрити от нимбовете на стоящите пред тях фигури. Зад леглото един стар апостол, който се държи за края на леглото и се навежда над покойната. Вдясно от леглото, отпред, апостол Павел се навежда над краката на покойната; зад него един старец-евангелист (Матей?) опира брадата на ръката си; вдясно от него друг апостол изтрива очите си с края на дрехата си; в дъното още трима апостоли на раз[redacted] възраст (старец, мъж на средна възраст и юноша). [redacted] лявата част на композицията, зад апостолите, се виждат една до друга две по-малки фигури с дълги бради, облечени [redacted] омофори и с книги в ръцете (св. Дионисий Ареопагит и св. Василий Велики?). Апостолите са облечени [redacted] бели и розови (Павел), жълти и светлосини (Петър) и сини дрехи [redacted] имат сандали на краката си. Двамата светци [redacted] дъното имат бели омофори с големи черни кръстове. В дъното на композицията се издигат две прости сиви сгради, от които едната (вляво) има двустранен, а другата (вдясно) плосък покрив.

Elle est vêtue d'un **chiton** blanc et d'un **maphorium**. A droite, un petit ange vole vers elle, les genoux fléchis à angle droit. Sur sa tunique bleu-ciel, un **himation** rose, dont le bord couvre les mains tendues vers le Christ.
Des deux côtés de la couche les 12 apôtres. En tête, Pierre balance un encensoir, derrière lui un Evangéliste avec une courte barbe (Luc ?). Plus loin, Jean et encore deux disciples à demi dissimulés par les nimbes des deux premiers. Derrière le lit, un disciple vieux, se retenant au bord supérieur du lit, s'incline devant la défunte. A droite devant tous les autres, Paul vient dans un mouvement rapide, s'incliner devant la Vierge; après lui est un Evangéliste âgé (Matthieu?), le menton appuyé sur sa main; enfin un autre apôtre, barbu, ramenant vers ses yeux l'extrémité de son vêtement. Plus loin encore, trois têtes: celle d'un vieillard, celle d'un homme mûr et celle d'un jeune homme, diversement orientées. A gauche, au-dessus des apôtres, deux petites figures, serrées l'une contre l'autre, de saints vêtus d'omophores, avec des barbes en pointe (grise et noire), un livre à la main (saint Deny l'Aréopagite et Basile le Grand?). Les apôtres sont vêtus de robes blanches et roses (p. ex. Paul), jaune et bleu pâle (p. ex. Pierre) et bleu foncé. Ils portent des sandales. Les deux saints évêques ont d'énormes croix sur leurs omophores blancs. La scène se prolonge par derrière par deux édifices simples (gris), l'un (à gauche) avec un toit à deux pentes, et l'autre avec un toit plat.

29

Двама сирийски монаси-светци

С Успението са свързани образите на двама светци, представени до пояс върху страничните стени до Успението. Те имат и двамата почти еднакъв тип: продълговато, ъгласто лице, което надолу значително се стеснява, и дълги заострени бели бради. На главите си имат един вид сирийски покривала във форма на малки шапки от бяла копринена материя [redacted] тъмни ивици.
Двамата са обърнати с цялото си тяло към Успението и държат вдигнати нагоре свитъци с отчасти запазени надписи.[16] На свитъка на северния светец се чете: Λнкъ | бwгкλо | вк(ь)нызъ | ....книц | .. ь ..... | ьсню | кдѣхж в | сє снлнж в | оλєв дwстѣ | ... лжно(в)лади | чиц.
На свитъка на южния светец: інж ... | чьс .... | кт ....іаматі | ....нтыєов ...| ѷєнєкѷ | (сц)а дѣвнцо | w зима прѣ|ставнн тєо | же скровнцо | жнвота къ нє|бєсн꙽н wбнтѣлн.

Deux saints moines syriens

Deux figures de saints, représentés seulement jusqu'à la ceinture ont été peintes sur les murs adjacents de chaque côté de la scène de la Dormition. Elles ont toutes deux presque le même type; un visage anguleux qui va s'amincissant dans le bas, avec une barbe grise en pointe. Sur les têtes, une espèce de voile syrien en soie blanche rayée qui prend la forme d'un petit bonnet rond. Le vêtement est un manteau sombre. Le[redacted] personnages ont la figure et toute la partie supérieure du corps tournées vers le tableau de la Dormition, et maintiennent [redacted] l'air un rouleau avec une longue inscription (conservée en partie).[16] Sur le rouleau du Saint du côté nord: Λнкъ | бwгкλо вк(ь)нызъ | ...книц..ь...| ьсню кдѣхж в | сє [redacted] воλєж дwсто | ..лжно(в)лачн | цо.
Sur le rouleau du saint du côté sud: інж ...| чьс ...| кт...| ...іаматі | ...нтыєє | ... ѷєнєкѷ (сц)а дѣвнцо | w зима прѣ|ставнн тєо|жє скровнцо | жнвота къ нє|бєсн꙽н wбнтѣлн.

30

Петдесетница

(образ 5)

В свода — св. Дух във вид на бял гълъб с разперени крила и с глава, обърната вляво. Главата е обкръжена с бял кръг; друг по-голям кръг обикаля цялата птица. От нея изхождат лъчи, които

La Pantecôte

(fig.5)

Dans la clef de la voûte, le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe, les ailes étendues, la tête retournée à gauche, entourée d'un cercle blanc; un autre cercle enveloppe tout l'oiseau. De



Обр. 5. Св. Дух

Fig. [redacted]. Le Saint Esprit

се спущат върху главите на апостолите (всеки лъч [redacted] представен чрез две паралелни бели линии), като се разширяват в тъмночервени овални „пламъци". Апостолите стоят на полукръглата скамейка, по шест от всяка страна. Фигурите на южната стена едва личат. От фигурите на северната стена може да се познаят само един побелял евангелист (Матей или Йоан) [redacted] Павел. Под тях прави фигури, които символизират разните народи. Средната от тях, най-голямата, е с корона и царски орнат; наред [redacted] нея се намира друга в профил с къса риза и тъмни обуща; трета, с вдигната назад глава, гледа нагоре и простира ръцете си (малинова риза [redacted] бели панталони); четвъртата, обърната към зрителя, е скръстила молитвено ръцете на гърдите си. Надпис (до св. Дух): на северната страна: Сѫщнтк.(но) стаго д(оуха); на южната страна: Пон(ь)дн | кoтн

la colombe partent des rayons qui descendent, de chaque côté de la voûte, jusque sur les têtes des apôtres (chaque „rayon" est composé de deux raies blanches parallèles), sur lesquelles ces rayons s'élargissent en forme de flammes ovales rouge foncé. Les apôtres sont assis, six par six, de chaque côté sur un banc semi-circulaire. Les figures du mur sud sont à peine différenciées (la partie inférieure n'est pas visible). Parmi les figures du mur nord, on reconnaît un Evangéliste [redacted] cheveux blancs (Matthieu ou Jean), et St. Paul. Au-dessous, un groupe de personnages debout: les Gentils. L'un d'eux (le plus grand), au milieu, porte une couronne et le costume impérial; sur la même rangée un autre se présente de profil (chemise courte, jaune, et chaussures foncées); un troisième regarde, renversant la tête et étendant les bras (chemise violette, pantalon blanc); un quatrième joint les mains en prière devant sa poitrine (tout [redacted] blanc). Inscription à côté du Saint-Esprit, du côté nord: Сѫщнтв(но) стаго д(оуха), du côté sud: Пон(ь)днкотн.

31

Влизането [redacted] Ерусалим

(таблица XXXII)

Вляво Христос, яхнал бяла ослица, благославя с протегнатата си дясна ръка и държи в лявата свитък. Изобилна коса и брада обкръжават красивото му, но мрачно лице с големи хлътнали очи. Около главата нимб с кръст, украсен с бисери. Облеклото е синьо и светлолилаво. Зад ослицата върви Петър (облекло бяло и светлолилаво), над главата му се вижда част от нимба на друга фигура. Под краката на ослицата дете [redacted] бяло постила червена дреха. На висока палма са се качили две други деца. Вдясно се виждат стените на Ерусалим. Вътре се издига куполообразен храм, а от вратите му излиза група от старци-евреи в червени дрехи и бели

Entrée à Jérusalem

(pl. XXXII)

A gauche, le Christ porté par une grande mule blanche sur laquelle il est assis de côté, donne la bénédiction de sa main droite étendue; il tient le rouleau non déployé dans sa main gauche. Sa haute coiffure et sa barbe ombragent [redacted] beau visage sombre aux grands yeux profondément enfoncés. Autour de la tête le nimbe crucifère orné de perles; son vêtement est bleu foncé et lilas clair. Derrière la mule, Pierre (en lilas et blanc); au-dessus de sa tête on aperçoit le nimbe d'un autre apôtre. Sous les pas de la mule un enfant en blanc étend un morceau d'étoffe rouge. En haut d'un palmier deux autres enfants; plus à droite, une haute tour figure

(с черни резки) покривала на главите. Зад Христос се вижда стръмна планина с кръгла форма, съставена от два наклонени стълба, които завършват с осветени площадки.

Jérusalem: dans son enceinte, un temple à coupole. Aux portes se montre le groupe serré des vieillards juifs en vêtements rouges et en voiles blancs. Derrière le Christ s'élève une petite montagne ronde faite de deux traits obliques, qui se termine par deux petites plates-formes superposées et éclairées.

32

Носенето на кръста
(таблица XXXI)

Свързан с верига за шията и ръцете, Христос върви вдясно. Той е в тъмномалинов дълъг хитон с къси ръкави. Върху наклонената му глава е поставен венец от тръни; колeнете му са свити, свързаните ръце простирени напред. Краят на веригата е в ръката на войника, който върви пред него надясно. С жеста на лявата си ръка войникът подканва другите да го следват. На главата си той има малък конически шлем и плетен от халки нашийник, който пада върху плещите и оставя открито само лицето; облечен е в тясна, обтегната ризница от малки люспи и в червена туника. Върху ризницата е препасан меч. Зад него е дългата фигура на Симон, старец в къса светлокафява туника, с кръста на рамото. Кръстът не е голям и има обикновена форма: Симон го държи с двете си ръце за края му. Вляво от Христос, зад гърба му, следва една зле запазена група от хора, състояща се от един войник и няколко старци-евреи. Войникът е облечен в мрежеста ризница без ръкави с ивици по плещите и по бедрата, а на главата си има същия шлем с плетен от халки нашийник. Евреите са облечени в бели дрехи с черни мантии. Отгоре има надпис: (Вєдєни)и на (распат)ие.

Le Portement de la croix
(pl. XXXI)

Lié avec une corde au cou et aux mains, le Christ marche à droite. Il est vêtu d'un chiton violet foncé à manches courtes. Sur la tête penchée, la couronne d'épines; les genoux fléchissent, les mains attachées se tendent en avant. Le bout de la corde est dans la main du soldat qui marche devant le Christ. Le geste de son autre main invite les gens à le suivre. Il est coiffé d'un petit heaume conique et d'une „coiffe de mailles" découvrant seulement le visage, et descendant sur les épaules; il porte une broigne étroite, collante, et faite de petites écailles (jusqu'aux hanches et aux coudes), une tunique rouge, l'épée à la ceinture. Plus à droite, la haute et grande figure de Simon. C'est un vieillard habillé d'une tunique courte brun clair. Il porte la croix sur son épaule. La croix est de petite dimension, et à quatre branches. Simon la serre des deux mains. A gauche du Christ et derrière lui, un groupe mal conservé comprend un soldat et des vieillards. Le soldat porte une cotte de mailles sans manches, et des πτέρυγες recouvrant en partie les bras et les hanches; enfin il est coiffé d'une „coiffe de mailles". Le groupe compact des vieillards juifs est en p a l l i u m blanc et noir. Inscription: (Вєдєни)и на (распат)ие.

33

Тайната вечеря
(таблица XXIV)

Фигурите на Христос и апостолите, насядали около сигмовидна маса, запълният цялата люнета. Христос е възлегнал вляво, с колене навън от масата, но обърнат към апостолите. Той лежи върху червено овално легло, в лявата си ръка държи свитък, с дясната сочи към Юда; облечен е в малинов хитон и син химатий. В нимба има бял кръст.

Младият Йоан е възлегнал към рамото на Христос; зад него се намират един старец (Андрей) и останалите ученици, чийто ред се завършва при десния ъгъл на полукръга с образа на Петър. Петър седи полуобърнат към зрителя на пейка, протегнал една■ си ръка и кръстосал краката си. Само той се вижда напълно; останалите апостоли са наредени гъсто един до друг и само бюстовете им се виждат над масата. Позите са еднакви; различно е само положението на главата; типовете на лицата варират между млада, зряла и старческа възраст. Големи, силно засенчени очи и червени бузи, обкръжени с бели или тъмни бради и коси, съставят центъра на сцената. Дрехите са сини, малинови, бели и по-рядко жълти и розови с обикновените бели светлини. Всичките фигури са с нимбове. Между четвъртата и петата фигура (броейки от Христа) се вижда върху масата, представен по тоя странен начин, бюстът на Юда, който потапя хляб в солницата. Той е без нимб.

Предната страна на непокритата каменна полукръгла маса е разчленена с редица ниши; горната част е отрупана с триъгълни хлебчета, две високи вази с поставки, репи, чеснов лук и ножове; по края е нахвърлян дълъг бял пешкир на фестони с черни шарки. В ъглите се виждат краищата на ниска стена. Отгоре има надпис: Таина вєчєрѧ.

La Cène
(pl. XXIV)

Le Christ et les apôtres sont assis, serrés les uns contre les autres, autour d'une table sigmatique, et remplissent tout le tableau. Le Christ est allongé devant la table, mais tourné du côté des apôtres. Il est sur un matelas rouge. Dans sa main gauche, il tient le rouleau. De sa main droite, il désigne Judas. Il porte un **chiton** violet et un **himation** bleu foncé. Sur le nimbe, on voit une croix blanche.

Saint Jean, sous les traits d'un jeune homme, s'appuie sur l'épaule du Christ; à côté de lui, un vieil apôtre (André) et la rangée de tous les autres disciples qui se termine par Pierre, sur le côté droit de l'hémicycle. Pierre est assis, de trois quarts, une main tendue en avant. Ses pieds sont croisés l'un sur l'autre. Il est visible entièrement, mais les autres apôtres ne dépassent la table que de la hauteur du buste, et cachent en partie l'un l'autre (les mains sont masquées). Les poses sont toutes les mêmes: la différence porte uniquement sur le degré d'inclinaison de la tête. Les types de visages varient entre celui du jeune homme et celui de l'homme mûr ou du vieillard. De grands yeux durement enfoncés et les pommettes roses, encadrées par de longues barbes et des cheveux foncés constituent les caractères dominants. Les vêtements sont sombres — bleu foncé, violet — souvent blancs et plus rarement jaunes ou roses modelés de blanc. Toutes les têtes sont nimbées. Entre le quatrième et le cinquième apôtre (à partir du Christ), en un certain point du bord de la table, on voit surgir une bizarre représentation du buste de Judas, s'écrasant sur la table, et trempant le pain dans la salière. Il n'a pas de nimbe.

La table de pierre sigmatique présente en avant, une série de petites niches. Le dessus de la table est rempli d'objets divers: petits pains triangulaires, deux grandes coupes à pied, radis, bulbes d'ail, couteaux. Au bord de la table festonnent des serviettes rayées de noir et blanc. Dans les angles on aperçoit les extrémités d'une muraille basse. En haut l'inscription: Таина вєчєрѧ.

34

Разпятието
(таблица XXV, XXVI, XXVII ■ XXVIII)

Цялото поле е заето от голям кръст, поставен на ниско хълмче — „Голгота". Тялото на Христос, стъпило на долната напречна дъска, е силно извито, ръцете са обтегнати, мъртвата глава със затворени очи е отпусната на рамото. Лицето, твърде малко в сравнение с тялото, е обкръжено с дълги коси, разхвърляни по плещите, ■ част от тях падат и върху челото. Мустаците са тънки, брадата — разрошена и раздвоена. Бялата περίζωμα с черни шарки ■ завързана на възел. От раната в хълбока, до която е поставен надпис рана, изтича бяла ■ червена струя. В нимба се вижда червен кръст с четири бисера на всеки край.

Голгота е увенчана с малки скали; отвътре се вижда черепът на Адам. На горната напречна дъска на кръста има надпис ц҃рь славѣ. В ъглите над кръста — слънцето ■ луната: червен и син диск, в които са отделени чрез дъги сърпове и са изобразени женски бюстове в профил, със забрадки и диадеми.

Под кръста вляво стоят св. Богородица и още една жена, вдясно — Йоан и Лонгин. Св. Богородица вдига ръцете си към Христос и държи ■ лявата си ръка бял sudarium. Върху синия хитон е наметнат индигов мафорий със златен край и дълги ресни. Жената зад нея е в кафявожълт мафорий. Йоан подпира главата си с дясната ръка, като държи в лявата края на светлозеления химатий, под който се вижда бяла туника с червени клави. Зад него стои Лонгин, който с лявата ръка придържа голям кръгъл щит с орнаменти в широка зигзагова линия и люспи, а дясната ръка вдига към Христос, като я свива за кръстно знамение (първият пръст е съединен с третия и четвъртия). Той има еврейски тип с гърбав нос и къдрава брада; главата е за-

Le Crucifiement
(pl. XXV, XXVI, XXVII et XXVIII)

La Croix occupe tout le tableau. Elle est dressée sur une colline minuscule: le Golgotha. Le corps du Christ, appuyé sur le **suppedaneum**, s'affaisse lourdement; les bras fléchissent, la tête morte, aux yeux fermés, retombe sur l'épaule. Le visage, un peu trop petit pour le corps, est ombragé de longues boucles qui ■ répartissent sur la poitrine. Quelques brins de cheveux retombent sur le front. De fines moustaches aux lèvres, au menton une barbe ondulée qui ■ partage en deux. Un περίζωμα blanc rayé de noir est noué autour du corps. De la blessure au flanc jaillit un flot blanc et rouge. Tout à côté, on lit l'inscription: рана. Dans le nimbe, une croix rouge avec quatre perles à chaque extrémité.

Le Golgotha est garni de petits rochers. Au milieu, le crâne d'Adam. En haut de la poutre supérieure de la croix, l'inscription: ц҃рь славѣ. Aux angles supérieurs, le soleil et la lune: disque rouge et bleu, avec le croissant qui ■ détache sur le disque et un buste féminin de profil, coiffé du velum et du diadème.

En bas, les personnages de la Passion. A gauche la Vierge et une des saintes femmes. A droite, St. Jean et Longin. La Vierge est debout, élevant la main devant elle, et tenant dans sa main gauche un **sudarium** blanc. Sur son **chiton** bleu foncé est jeté un **maphorium** indigo liseré d'or et à large frange. Derrière elle, la sainte femme dans un **maphorium** brun jaune Jean appuie la tête sur sa main droite, et tient dans la main gauche le bout de sa robe (une tunique blanche à **clavi** pourpres, **himation** vert clair).

Derrière lui, on aperçoit Longin qui tient un grand bouclier circulaire, couvert d'écailles et orné de dessins en zig-zag. Il lève la main vers le Christ en plaçant ses doigts comme s'il voulait faire le

вита в бяла кърпа с черни шарки; облечен е в синя хламида, люспеста ризница, червена туника, виолетови ἀναξυρίδες и жълти набедреници (fasciae crurales).

Добре запазените лица придават душевно страдание чрез остро сведените към носа вежди. Освен Лонгин всички имат прави носове, извита линия на устата и големи очи. Зениците са огромни, очите са поставени дълбоко, лицата са продълговати и силно засенчени. Зад фигурите, над тясната ивица от почвата, се вижда ниска стена с правоъгълни отвори и с фриз по края

signe de la croix (le 1er doigt réuni au 3e et au 4). Il a le type sémite, le nez courbé et la barbe frisée. La tête bouclée est coiffée du **velum** à raies, retombant sur l'épaule. Il est vêtu d'une **chlamyde** bleu foncé, d'une broigne et d'une tunique rouge, **d'anaxyrides** violettes et de **fasciae crurales**. L'expression de la douleur morale sur les visages de ces personnages est produite par l'angle que forment les sourcils. Sauf Longin, tous ont le nez droit, la ligne de la bouche sinueuse et de grands yeux. Tous ont d'énormes prunelles, et l'orbite de l'œil est très enfoncée. Le contour des visages, d'un ovale très allongé, est fortement ombré.

Derrière les personnages, au-dessus du sol, un mur bas — qui va jusqu'aux genoux des figurants — est orné d'une frise d'acanthes et d'ouvertures rectangulaires.

35

Слизането в Ада
(таблица XXV [redacted] XXIX)

Центърът на композицията е зает от фигурата на Христос, която е в значително по-големи пропорции от всички останали фигури. Христос стои обърнат към зрителя върху кръстосаните „Адови врати" с дълъг осмоконечен кръст в лявата ръка (в центъра на кръста — бял кръг). С едва доловимо движение вдясно той тегли за ръка полусвития Адам. Христос има дълги гъсти коси, разделени на път, част от които падат върху челото и плещите, и гъста дълга и заострена брада. В нимба има червен кръст с четири бисера в жълти кръгове на всеки край. Облеклото му е жълтохрено с бели светлини и червен клав на хитона. Вляво, една над друга, се виждат фигурите на Адам, Ева и на трима възкръснали. Адам е представен като старец с бяла брада и дълга коса, която пада по раменете. Лицето му е в профил. В стремителното си движение той е превил гърба и коленете си. Лявата му ръка държи Христос, дясната е простряна също към него. Той е облечен в синкав хитон с червен клав; малиновият химатий се развява пред гърдите му. Над него Ева простира двете си ръце изпод червен мафорий. Още по-горе стоят двама юноши и един старец. Първият е в синя туника и напрегнато гледа Христос, като дърпа с удивление лявата си ръка назад, а в дясната държи жезъл(?). Другият има в косите си бяла панделка и малка червена тиара с бисери. Зад тези фигури се вижда висока планина с два реда разпукани скали на върха.

Вдясно от Христос стоят едни до друг, всеки с краката в саркофага си, трима пророци-царе: двама старци — единият със закръглена, другият със заострена брада, и един млад. Те имат отлично изпълнени лица и са облечени в богати царски одежди: кръгли жълти корони с цветни камъни и бисери и с висящи на ушите бисерни нанизи; далматики (червена, малинова и синя) с лорос и нашивки и най-после хламиди, закопчани на гърдите с фибула (синя и червена). Те всички, с малки видоизменения, протягат ръка към Христос. Саркофазите са представени като сивобели сандъци без орнаменти. Над царете се вижда главата и рамото на Иван Предтеча със свитък [redacted] лявата ръка, на който се чете: с его | же рѣх камь тко градеть.

Св. Иван има тясно продълговато лице, тънък прегърбен нос, тънки устни, проницателен поглед, гъста тъмна брада и рошави коси.

В краката на Христос се намират кръстосаните крила на Адовата врата; под тях се вижда малка фигурка на Ада със сковани във вериги ръце и крака, върху която е стъпил Христос; наоколо са разхвърляни части от счупени ключалки, ключове, халки и други подобни. В левия горен ъгъл на сцената се намира надпис: Вьскресение | г̃не.

La Descente aux Limbes
(pl. XXV et XXIX)

Le centre de la composition est la figure du Christ dont les proportions dépassent sensiblement celles des autres personnages. Le Christ est de face et debout, sur les portes de l'Enfer. Il tient une croix à huit branches dans la main gauche (au point d'intersection, un cercle blanc), et d'un mouvement vers la droite à peine sensible il entraîne Adam à demi courbé. Les cheveux du Christ sont longs et épais, séparés par une raie, une mèche se dégage sur le front et une boucle retombe sur l'épaule gauche, la barbe en pointe est longue et touffue. Le nimbe présente une croix rouge avec quatre perles sur des cercles jaunes aux quatre extrémités. Le vêtement est jaune-ocre, strié de blanc (sur le **chiton** un **clavus** rouge). A gauche, à la suite les unes des autres, les figures suivantes: Adam, Eve et trois ressuscités. Adam est représenté sous les traits d'un vieillard, avec une barbe grise et des boucles sur les épaules. Son visage est de profil, et il fléchit le dos et les genoux dans un mouvement impétueux; une de ses mains est retenue par le Christ et l'autre main aussi est tendue vers lui. Il est vêtu d'un **chiton** bleuâtre, à **clavus** rouge, d'un **himation** violet, gonflé comme une cloche devant la poitrine du vieillard. Au-dessus de lui, Eve tend ses deux bras cachés sous un **maphorium** rouge; plus haut, un jeune homme et un vieillard. Le premier en tunique bleu foncé, les yeux fixés sur le Christ, a laissé tomber d'étonnement son bras, et tient de l'autre main un bâton fleuri(?). Tout en haut, le dernier personnage a, dans les cheveux, un ruban blanc et une petite tiare rouge ornée de perles. Derrière les personnages, une haute montagne, avec deux rangées de menus rochers sur le sommet.

A la droite du Christ, l'un à côté de l'autre, mais obliquement se dressent, chacun debout dans son sarcophage, les trois Rois-prophètes, deux vieillards (l'un d'eux a une barbe ronde; l'autre porte une barbe terminée en pointe) et un jeune homme. Chacun d'eux a un visage admirablement dessiné et de riches ornements royaux: des couronnes jaunes rehaussées de pierreries et de perles, avec des chapelets de perles pendant sur les oreilles; des **dalmatiques** (rouge, violet, bleu foncé) avec des **laura** et de lourds ornements, enfin, des **chlamydes** bleu foncé et rouge, retenues sur la poitrine au moyen d'une fibule. Tous ces personnages — avec de petites différences — tendent les bras vers le Christ.

On aperçoit les coins des sarcophages représentés comme des boîtes grisâtres, sans ornements. Au-dessus des Rois, on voit la tête et l'épaule de Jean le Précurseur, tenant le rouleau. Sur le rouleau on lit: с его жерѣх | камь тко град | ть. St. Jean a le visage étroit et ovale, un nez fin et courbé, les lèvres pincées, le regard pénétrant, la barbe touffue et de couleur sombre et des cheveux frisés retombant [redacted] désordre.

Aux pieds du Christ, les battants des portes de l'Enfer, posés en croix l'un sur l'autre. Au-dessous, une petite figure enchaînée aux pieds et aux mains l'Enfer, garrotté par le Christ, debout sur les portes. Tout autour, des débris de verrous, de clefs, de pentures, etc. Dans l'angle supérieur du mur l'inscription: Вьскресение | г̃не.

36

Жените при гроба
(таблица XVIII)

Вдясно, [redacted] една скала, се вижда висока, тясна пещера; в нея — белите обвивки (саванът) на Христос, запазили формата на мумия, [redacted] големи черни петна по тях (горе лежи, свита отделно, кърпата за глава; останалата част [redacted] плътно загъната и очертава още формата на краката). В центъра на голям четириъгълен камък, поставен наведено, седи един ангел с жезъл в лявата ръка, а с дясната показва на приближаващите се жени празен гроб. Той е облечен в бяло; на краката си има обувки, украсени с бисери. Големите пъстри крила (с кафяви, бели и оранжевоохрени пера) са извити остро нагоре. Вляво от него две жени протягат въпросително ръцете си (син и червен мафорий, жълт хитон с червена ивица). Зад тях се вижда още един нимб. Надгробната плоча лежи на зелената земя, бордирана отгоре с дребна трева и бели [redacted] червени цветенца. В долния ъгъл спят седящите войници, които образуват една малка група от притиснати една към друга дребни фигури. Те имат обли шлемове и ризници, [redacted] ръцете си държат копия, а при краката им са сложени кръгли щитове. В дъното се виждат две планини с осветени скалисти върхове. Отгоре има надпис: Гробъ г̂нь.

Les saintes femmes [redacted] Tombeau
(pl. XVIII)

A droite, dans une roche, une caverne étroite et longue; on y voit le linceul du Christ qui a conservé la forme d'une momie (en haut le bandeau enveloppant la tête est resté à part et retourné; tout le reste du linceul est encore serré et bandé en conservant la forme des jambes). Sur le linceul blanc, une série de points noirs. Au milieu de la fresque, sur une grande pierre rectangulaire, posée obliquement, un ange est assis tenant une baguette et montre le tombeau vide, en se retournant vers les femmes qui s'avancent à gauche. Il est vêtu de blanc; ses chaussures sont garnies de perles. De grandes ailes bigarrées (les plumes sont brunes, blanches, ocre-orange) très relevées vers le haut. Plus à gauche deux femmes avancent les bras dans un geste d'étonnement (**maphorium** bleu foncé et rouge, **chiton** jaune à bandes rouges). Derrière elles, on aperçoit un troisième nimbe. La pierre qui fermait le tombeau rejetée de côté gît sur un sol vert avec une frange de petites herbes au bord supérieur (fleurettes blanches et rouges). Dans l'angle inférieur dorment, assis, les soldats, — un groupe de tout petites figures, serrées les unes contre les autres; ils sont vêtus de cuirasses et de heaumes et tiennent des lances dans leurs mains; à leurs pieds des boucliers ronds. La scène est encadrée de deux montagnes avec de menus rochers sur le sommet. Inscription: Гробъ г̂нь.

Христос Евергет
(таблица XXXIII и XXXIV)

37

Христос е представен седнал на трон, благославяйки именословно с дясната си ръка, а в лявата държи затворено евангелие, сложено върху лявото му коляно. Лицето му е тясно и продълговато, носът тънък и малко прегърбен, очите продълговати и не съвсем симетрични, веждите гъсти, уста малки и сложени в лека, но строга дъга; над тях малки и гъсти мустаци. Дългата и гъста коса, с път по средата, обхваща плътно главата и пада върху плещите; две къдрици висят върху челото. Късата и мека брада, разделена на две, обхваща долната част на лицето и завършва в тънка ивица под ушите.

В техническо отношение може да се забележи следното: по охрения локален тон е нанесен кафяв тънък рисунък, усилен на места с черно (зениците, горните клепки, долният контур на носа, мустаците, бръчката на брадата). По продължението на носа и по устните рисунъкът е с червено. Моделировката на лицето е много лека, нежна и в същото време колоритно сложна. Бузите, челото и брадата са покрити с цяла мрежа щрихи в кафяви, зелени и сивкави нюанси. Освен полусенките, които оформят челото и бузите, и сенките, които ограждат носа и очите под веждите, трябва да се изтъкнат и зеленикавите тонове, които смекчават боите в началото на носа и в мустаците. Също тъй внимателно и майсторски са изработени релефните части посредством бели и понякога гъсти петна (цялата повърхност на челото, бузите, особено лявата, носа, долната устна и брадата). Общото колоритно впечатление от лицето е сребристозеленикаво.

Също тъй са изработени и крайниците: кафяв общ контур, червен рисунък по пръстите, дланта и ставите. Изпъкналите повърхности са бели и светложълти, а вдлъбнатите — зеленикави. Косите имат кафява повърхност с дебел черен контур и редки жълти линии по къдриците.

Спасителят е облечен в сребрист (сиволилав) хитон с бели „светлини" във форма на ивици или пък във вид на ъглести петна, от които излизат две или повече линии във вид на лъчи. Химатият, в който е загъната дясната ръка чак до китката, е тъмносин с още по-тъмни гънки и с цяла мрежа от бялосинкави „светлини", направени по същия начин, както и при хитона, но не тъй ярки. Сандалите са синьозеленикави с черни върви. Евангелието е в жълта подвързия с бисери и камъни и с червени краища.

Тронът представлява жълта пейка без облегало, обсипана с цветни камъни и бисери. По края ѝ върви широка светложълта линия, от която излизат тънки паралелни линии. На предната страна на трона виси бяла кърпа с осем черни и червени хоризонтални резки и с прости ресни на долния край. Част от нея е прикрита с червено столче, предната страна на което е обсипано с бисери и върху което Христос е сложил краката си. На

Le Christ Evergète
(pl. XXXIII et XXXIV)

Le Christ est représenté assis et de face sur un trône, donnant sa bénédiction, les doigts disposés en X, avec sa main droite devant la poitrine, et tenant dans la gauche l'Evangile qui repose sur le genou gauche. Le visage est allongé et étroit, le nez mince, à peine courbé; les longs yeux, pas tout à fait symétriques, sont surmontés de sourcils épais; la bouche est petite, d'un dessin à la fois doux et sévère; les moustaches sont courtes et épaisses; les cheveux longs, touffus, encadrent étroitement le visage comme un large ruban foncé, et retombent dans le dos; partagés par une raie, ils laissent échapper deux mèches sur le front; la barbe, légère et duveteuse, contourne les joues et le menton: bande étroite près du lobe de l'oreille, elle se termine à peine au-dessous du visage: on dévine qu'elle se partage en deux.

Au point de vue technique, on peut faire les remarques suivantes: le dessin, très fin, est d'abord exécuté en brun sur une surface uniformément teintée d'ocre, puis renforcé par endroits de noir (les prunelles, les paupières, les contours inférieurs du nez, les moustaches, les plis du menton); les parois du nez et les lèvres sont indiquées en rouge. Le modelé du visage est très léger, délicat, et, en même temps, d'un coloris complexe. Les joues, le front et le menton sont couverts de tout un réseau de coups de pinceau dans les nuances brunes, vertes et grises. Outre les pénombres qui donnent leur courbure au front et aux joues, outre les ombres qui font le modelé du nez et des yeux sous les sourcils, il faut noter les verts qui atténuent les couleurs à la racine du nez et aux moustaches. Les parties en relief sont traitées avec la même maîtrise, au moyen de taches de couleur blanches et parfois grasses (sur la surface entière du front, des pommettes, surtout du côté gauche, le long du nez, à la lèvre inférieure, au menton). L'impression générale de couleur qui domine dans le visage est celle de vert argenté. Les extrémités sont traitées de même: le contour général est brun, le bout des doigts est dessiné en rouge, ainsi que le creux de la paume, les articulations et les doigts. Les parties en creux sont verdâtres, les parties saillantes sont blanches ou jaune clair. Les cheveux: une surface brune enfermée dans un large cerne noir avec quelques mèches jaunes.

Le Sauveur porte un **chiton** d'argent (gris-lilas) éclairé de „lumières" en traits et surtout en „coins", d'où partent deux ou plusieurs lignes réunies en faisceau, et divergeant en étoile. **L'himation** sur lequel s'appuie, du coude au poignet, l'avant-bras est bleu sombre avec des plis plus foncés et un réseau de „lumières" blanc-bleu traitées de la même manière que sur **le chiton**, mais moins éclatantes. Des sandales vert-bleu retenues par des lacets. L'Evangile est relié en jaune et orné de petites perles et de pierreries; la tranche du livre est rouge.



Обр. 6. Св. Георги

Fig. 6. St. Georges

трона са поставени една над друга две възглавници, червена и зелена; и двете имат жълти краища, завързани с връзки. Те са извити с кафяв геометрически орнамент между два реда бисери и цветни камъни.

Нимбът е жълт с кръст, рисуван със светлосиния боя в два нюанса: на всеки край на кръста има по четири бисера. Отстрани на главата надпис: IC XC | ο ευερ|γετ(η)ς.

Le trône est un banc jaune, sans dossier, incrusté de pierres de couleur et de rangs de perles. Le long des bords, on a ménagé une large bande jaune pâle, ornée d'une série de lignes parallèles. En avant du trône pend, très légèrement tordu, un linge blanc rayé de huit petites bandes rouges et noires et garni d'une simple frange à la partie inférieure. Une partie du trône est dissimulée par un tabouret rouge orné de perles sur le devant. Le Christ y appuie ses pieds. Sur le trône, deux coussins, vert et rouge, placés l'un sur l'autre. Les extérmités sont jaunes, nouées de rubans et brodées d'ornements géométriques bruns, entre deux rangs de perles et de pierreries.

Le nimbe crucifère est jaune. La croix est de deux nuances de bleu clair et porte quatre perles à chaque extrémité.[16] Inscription: IC XC | ο ευερ|γετ(η)ς.

Военни светци

Les saints guerriers

Св. Георги
(образ 6)

38

От изображението е запазена само горната част, до пояса (този откъс от фреската е снет от стената и се пази сега в Народния музей в София). Светецът държи в дясната си ръка копие, а с лявата

Saint Georges
(fig.6)

De cette peinture, il ne nous a été conservée que la partie supérieure jusqu'à la ceinture (ce fragment a été détaché du mur et est actuellement au Musée National de Sofia). Le saint, un jeune homme, tient

се опира навярно на щит (не е ясно). Къдрави тъмнокестеняви коси с редки бели и жълти светлини и синкави сенки; сквомаслинена(?) кована ризница и пурпурна мантия. Надпис: (с҃ты) Г(wргиі).

dans la main droite une lance, s'appuie vraisemblablement sur un bouclier avec sa main gauche. Des cheveux frisés, châtain foncé, avec quelques minces reflets blancs et jaunes et des ombres bleuâtres. Une cuirasse forgée gris-olive, un manteau pourpre. Inscription: (с҃ты) Г(wргиі).

39

Св. Димитър
(таблица XXXIX)

Saint Démétrios
(pl. XXXIX)

Светецът стои прав в цял ръст; лицето е обърнато право към зрителя. Красивото, овално лице, пълните бузи и фините черти на лицето го сближават с антични модели; челото е ниско, косата е гъста и къса. Лявата ръка е спусната, в свитата към гърдите дясна ръка държи гол меч, опрян на дясното рамо.
Мрежеста металическа ризница до пояса без ръкави, представена чрез вертикален ред дребни чертички, бели и черни, в шахматен ред. На раменете (до лакътя) и на бедрата се виждат кожени ивици (πτέρυγες) и червена туника с дълги тесни ръкави. Отгоре е метната сивожълта хламида, стегната на гърдите с двоен червен шнур. Под бедрата фигурата не е запазена. Надпис: С҃ты Димитр.

Le saint, un jeune homme, est debout; le visage est tourné directement vers le spectateur. La tête, très belle, est ovale, presque ovoïde, les joues pleines, les traits du visage fin sont dans la tradition antique: le front bas, les cheveux drus et courts forment comme une coiffure. La main gauche est libre. Dans la main droite, repliée sur la poitrine, un glaive nu, appuyé sur l'épaule droite. Sa cotte de mailles, sans manches, descend jusqu'à la ceinture (ce sont des rangées verticales de petits traits blancs et noirs, alternant comme dans un damier). Sous cette cotte de mailles, des lamelles de cuir détachées sont visibles aux épaules, jusqu'au coude et sur les hanches (πτέρυγες); le vêtement est complété par une tunique rouge à longues manches étroites, et par une chlamyde gris-jaune jetée sur les épaules et maintenue sur la poitrine par une double cordelière, passée à travers un pli et nouée sur un autre. Au-dessous des hanches la peinture est détruite. Inscription: С҃ты Димитр.

40

Св. Теодор Тирон
(таблица XXXVIII)

Saint Théodore Tiron
(pl. XXXVIII)

Светец в зряла възраст; той стои в цял ръст, едва обърнал глава надясно; с лявата ръка придържа ножница, от която с дясната изважда меч. Удължено, стесняващо се надолу лице, прав нос, малко повдигнати вежди; над ниско чело гъста и малко разрошена коса, две къдрици от която падат върху челото. Продълговата брада с три края и малки мустаци. Кафява ризница от редове нашити четириъгълни пластинки по пояса и без ръкави. Под нея се виждат до лактите и на бедрата кожени ивици (πτέρυγες). Кафява туника с маншети и дълги тесни ръкави. Тъмносиня хламида с червена превръзка, закопчана на дясното рамо и преметната през лявата ръка. Долната част [redacted] фигурата не е запазена. Надпис: С҃ты Ѳ(е)wд(р) Тир(нъ).

Le saint est d'âge moyen. Il est debout et tourne légèrement la tête vers la droite. De la main gauche, il tient le fourreau; de la main droite il en tire le glaive. Le visage est allongé, aminci vers le bas, le nez droit, les sourcils légèrement relevés sur le front bas. D'épais cheveux en désordre d'où se détachent deux petites mèches bouclées; de petites moustaches. La broigne, de couleur brune, est faite de lamelles rectangulaires courtes et larges superposées et cousues à la toile par leur extrémité inférieure. Elle descend jusqu'à la ceinture et n'a pas de manches. Sur les bras jusqu'aux coudes, et sur les hanches dépassent d'autres lamelles en cuir, longues et étroites, fixées, elles, par le haut (πτέρυγες). La tunique est brune, et les manches longues et étroites sont garnies de manchettes. La chlamyde est bleu sombre, ajustée en bandoulière sur l'épaule droite, et rejetée sur le bras gauche pour tomber dans le dos. La partie inférieure de la figure est détruite. Inscription: С҃ты Ѳ(е)wд(р) Тир(нъ).

41

Св. Теодор Стратилат

Saint Théodore Stratilate

Светец [redacted] зряла възраст; той стои прав в цял ръст и държи главата си съвем право. Лицето, от което е запазена само долната част до устата, е подобно на лицето на Теодор Тирон, от което се отличава може би само с малко по-голямата брада. В прегънатата към гърдите дясна ръка той държи копие, лявата е спусната. Облеклото е като на св. Теодор Тирон. Същата ризница и πτέρυγες, под тях бяла туника с дълги ръкави и жълти наръкавници, обсипани с цветни камъни. Вишневокафява хламида с белезникави „светлини" на тесни пръчици, завързана на дясното рамо, пада зад гърба [redacted] покрива лявата ръка само с единия си край. Долната част не е запазена. Надпис: (С҃ты Ѳ(е)wд(р) Стратилать.

Le saint est d'un âge moyen. Il est debout, la tête tout à fait droite. Le visage, dont il ne reste que la partie inférieure (jusqu'à la bouche), est semblable au visage du précédent, sauf la barbe qui est un peu plus grande. Dans la main droite, repliée contre la poitrine, il tient une lance. La main gauche retombe librement. Le vêtement est le même que le précédent: une broigne et des πτέρυγες. Dessous, une tunique blanche à manches longues et à manchettes jaunes ornées de pierreries. Une chlamyde brun-rouge avec des „lumières" blanchâtres en traits, rattachée sur l'épaule droite par un nœud, pend dans le dos et ne recouvre l'épaule que par une extrémité. La partie inférieure n'a pas été conservée. Inscription (С҃ты Ѳ(е)wд(р) Стратилать.

42

Св. Прокопий
(таблица XLII)

Saint Procope
(pl. XLII)

Светецът юноша стои прав на десния си крак; левият [redacted] облекчен [redacted] е поставен малко назад, вследствие на което тялото [redacted] малко наведено вляво; в дигнатата и отдръпнатата назад дясна ръка той държи копие; лявата се опира на щит (?), който не е запазен. Младото лице е обкръжено с гъсти коси, вчесани гладко зад ушите и отрязани на височина на брадата. Той е облечен с ризница до пояса, без ръкави; по ризницата има релефни ковани орнаменти със звезда по средата на гърдите. На раменете и [redacted] бедрата се виждат πτέρυγες. Върху синята туника с дълги тесни ръкави е метната червена хламида, свързана на гърдите [redacted] падаща зад гърба. Под бедрата фигурата не е запазена. Надпис: (С҃ты) Прокопи.

Le saint est jeune, debout, il s'appuie sur le pied droit en ramenant le gauche en arrière. Cette position donne au corps une légère inclinaison à gauche. Dans [redacted] main droite, levée et éloignée du corps, il tient une lance; la main gauche repose sur le bouclier. Le jeune visage est encadré de cheveux lisses, découvrant les oreilles, et coupés à la hauteur du menton. Le saint porte une cuirasse sans manches, s'arrêtant à la ceinture. Dans cette cuirasse sont sertis des ornements forgés en relief, représentant une étoile [redacted] milieu de la poitrine; aux hanches et aux épaules des πτέρυγες ; une tunique bleu foncé [redacted] longues manches étroites s'aperçoit également: par dessus, une chlamyde rouge s'attache sur la poitrine et retombe dans le dos des deux côtés. Au-dessous des hanches, la figure est effacée. Inscription: (С҃ты) Прокопи.

43

Св. Евстратий
(таблица XLI)

Saint Eustrate
(pl. XLI)

Светецът е в зряла възраст, прав, стои на левия си крак, а десният е поставен малко назад; във вдигнатата дясна ръка държи копие, лявата е спусната и придържа края на щита, опрян в земята. Красивото лице има тънки черти, едва приповдигнати вежди, прав нос, дръпнати нагоре ъгли на устата, дебели мустаци и къса, раздвоена на края брада.
Тази добре запазена глава дава възможност да се проследи техниката на по-голямата част от фигурите на тази серия. По охрения фон на лицето е прокарана тънка кафява рисунка, усилена [redacted] места с черно (зениците, ъглите на устата, горните клепки, веждите, контурите на носа и брадата). Долната част на бузите е оживена с червено.
Обща моделировка: сенките са охрени на осветената и зеленикави на затъмнената страна; „светлините" са бели на очната ябълка, жълти над очите и по носа. Косата и брадата са кестеняви с отделни охрени къдрици.
Облеклото се състои от лилава кована ризница (до пояса и раменете) с релефни орнаменти; върху лактите на ръцете и върху бедрата — πτέρυγες.

Le saint est d'âge moyen. Il est debout, ramenant en arrière la jambe droite, et s'appuyant sur la jambe gauche. Sa main droite, élevée à la hauteur du visage, tient la lance écartée du corps. Le bras gauche pend librement et est posé seulement sur le bord du bouclier dont l'extrémité touche la terre. Les traits sont purs et délicats: le sourcil un peu arqué, le nez droit, les coins de la bouche relevés, de larges moustaches, une barbe assez courte se partageant en deux à l'extrémité.
Cette tête, bien conservée, permet de se rendre compte de la technique de la plupart des figures de cette série. Sur le fond ocre du visage on trace en brun un dessin délicat renforcé çà et là de noir (aux prunelles, aux coins de la bouche, sur les cils, les sourcils, au contour de la chevelure, de la barbe, aux mèches séparées). Le bas des joues est marqué d'un rose vif. Modelé général: les ombres, ocre du côté éclairé, sont verdâtres de l'autre; les „lumières" sont blanches sur la sclérotique, jaunes sous les yeux et sur le nez. Les cheveux et la barbe sont bruns avec des mèches jaunes.
Costume: Une cuirasse mauve couvre le corps

Червена туника с маншети на тесните ръкави. Лилави ἀναξυρίδες с жълт орнамент във вид на мрежа; светлокафяви fasciae crurales с висящи ремъци. Отгоре тъмносиня хламида, застегната върху гърдите и украсена с четвъртити жълти нашивки. Надпис: С҃ты Ев(трати).

jusqu'à la ceinture et les épaules. Elle est décorée en relief. Aux emmanchures et à la ceinture apparaissent les πτέρυγες. La tunique rouge a des manchettes étroites. Les ἀναξυρίδες sont mauves avec un décor jaune quadrillé. Les **fasciae crurales** sont brun-clair et se terminent par un nœud tombant. Par dessus, une chlamyde bleu foncé, décorée d'applications carrées jaunes, s'attache par un nœud sur la poitrine et est rejetée en arrière. Inscription: С҃ты Ев(тратн).

44

Св. Дамян
(таблица XXXVI)

Saint Damien
(pl. XXXVI)

Светецът е прав в цял ръст и държи в двете си ръце кутия за лекарства. Младо лице, малка, едва поникнала брада и къси мустачки над ъглите на устата. Той е облечен в бяла туника с червен край около врата и с червени клави. Сивокафявият химатий пада от дясното рамо върху дясната ръка, около която се издува и после минава върху лявата ръка. Кутията е червена. Долната част от фигурата не е запазена. Надпис: С҃ты Дамѧнъ.

Le saint est debout, et de face, tenant dans ses deux mains une petite boîte à médicaments. Le visage est jeune, avec une barbe naissante et de petites moustaches au-dessus des coins de la bouche. Il est vêtu d'une tunique blanche avec un passepoil rouge au col, et des **clavi** également rouges. Un **himation** gris-brun se gonfle autour du bras droit en tombant de l'épaule droite pour passer sur le bras gauche. La boîte est rouge. La partie inférieure de la figure n'est pas conservée. Inscription: С҃ты Дамѧнъ.

45

Св. Козма

Saint Cosme

Светецът е прав в цял ръст и държи в двете си ръце кутия за лекарства. Фигурата прилича напълно на предишната. Запазени са само общите контури.

Le saint est debout et de face, tenant dans ses deux mains une petite boîte à médicaments. Cette figure fait pendant à la précédente. Seuls les traits généraux s'en sont conservés.

46

Неизвестен воин

Guerrier inconnu

Съвсем изтрита фигура, при която само по общия силует може да се познае воин.

Figure tres endommagée. Seule, la silhouette générale permet de reconnaître avec certitude un guerrier.

47

Св. Нестор (?)
(таблица XL)

Saint Nestor (?)
(pl. XL)

Млад светец стои прав и държи във вдигнатата дясна ръка дървената дръжка на копието, а с лявата се опира върху изправен щит. Младо лице с твърде изразителна физиономия; горната устна е твърде дълга и рязко изпъкнала над долната, която е по-къса и светла. Косата е загладена, както при св. Прокопий.
Облечен е в мрежеста металическа ризница до пояса, без ръкави; върху бедрата и лактите се виждат πτέρυγες от продълговати жълти пластинки; синя туника с тесни ръкави и жълти маншети; червен химатий, закопчан на гърдите и преметнат зад гърба.
Долната част на фигурата не е запазена. Надписът трябва вероятно да се реконструира така: С҃ты Н(е)т(о)ръ.

Le saint est jeune, debout, tenant dans sa main droite la hampe d'une lance, et s'appuyant de la gauche sur le bouclier dressé. Ce jeune visage est étonnamment expressif: la lèvre supérieure est particulièrement longue et fortement dessinée d'une couleur sombre; elle contraste avec la lèvre inférieure petite et pâle; les cheveux sont lisses comme ceux de Procope. Le saint est vêtu d'une cotte de maille descendant jusqu'à la ceinture et sans manches; aux hanches et aux poignets apparaissent des languettes de cuir jaune. La tunique est bleue, à manches étroites, à manchettes jaunes. Un manteau rouge, boutonné sur la poitrine est rejeté sur le dos. La partie inférieure n'est pas conservée. L'inscription peut être reconstituée comme suit: С҃ты Н(е)т(о)ръ.

48

Воин старец
(таблица XXXVII)

Guerrier chenu
(pl. XXXVII)

Светецът стои прав и държи копие, което стои косо, от десния крак към лявото рамо. Продълговато лице с дълъг, едва прегърбен нос, дълга заострена брада, много високо чело без коси, къси бели коси на темето и над ушите. Техниката е както навсякъде, отличава се само с по-силни контрасти — по-дълбоко са засенчени вдлъбнатите повърхности а по-светли са изпъкналите. Белите коси са предадени по следния начин: по охрения локален тон е нанесен общ рядък белезникав фон и върху него са представени ярко бели къдрици и отделни влакна; наоколо са прекарани кафяви контури.
Облекло: цялата фигура, до шията, е покрита с мантия, направена по образеца на металическите мрежести ризници (по същия начин, както при ризниците на св. Димитър и св. Нестор). Около шията мантията се затваря с железен обръч, около който са нанизани крайните халки. Обръчът се затваря с едно копче, което придържа цялата мантия. Нейната дължина не личи. Фигурата е запазена до пояса. На плещите върху мантията са изшити четвъртити тъмни нашивки (ταβλία) (?), които са изтрити. Под мантията, на гърдите, се вижда червена дреха.

C'est un vieillard debout. Il tient devant lui une lance dans une position oblique, entre le pied droit et l'épaule gauche. Le visage est ovale, avec un long nez légèrement tombant, une longue barbe en pointe, un front chauve très élevé, des cheveux courts, sur le sommet de la tête et sur les oreilles. La technique est la même que partout ailleurs, mais les contrastes sont plus marqués: les ombres sont plus profondes et les saillies se détachent plus vivement sur le fond. Les cheveux grisonnants sont représentés de la façon suivante: sur une surface uniformément peinte en ocre, on a passé une couche de peinture fluide, blanche, et sur cette couche les mèches et les touffes de cheveux s'enlèvent en blanc vif; entre les touffes et presque partout autour de la chevelure, un contour brun.
Vêtement: toute la figure, jusqu'au cou est recouverte par le manteau, qui est fait comme une cotte de mailles, c'est-à-dire au moyen d'un réseau de mailles (la nature de ce manteau est représentée par un procédé identique à celui des cottes de mailles de St. Démétrios et de St. Nestor). Autour du cou il est resserré par un collier de fer, dans lequel sont passés les anneaux du bord du vêtement. Aux extrémités du collier un bouton et une boutonnière à l'aide desquels tout le manteau est maintenu. On ne voit pas sa longueur, car au-dessous de la ceinture la peinture a disparu. A la hauteur de l'épaule sur le manteau sont cousus, serrés les uns contre les autres, des carrés de couleur sombre (ταβλία ? ils sont à peu près effacés); sous ce manteau, sur la poitrine, on aperçoit un vêtement rouge.

49

Неизвестен воин

Guerrier inconnu

Светецът е на средна възраст и стои прав. Лицето му се схожда напълно с лицето на Христос Евергет: продълговат овал, коси, разделени на път и падащи зад раменете, къса, раздвоена брада.[16] Лявата ръка е спусната, а в дясната държи косо пред гърдите си копие (от десния крак към лявото рамо).
Облекло: жълта кована ризница; върху лактите и бедрата πτέρυγες от продълговати пластинки; светлолилава туника с дълги ръкави. Отгоре тъмночервена хламида, закопчана с фибула на дясното рамо и покриваща цялата лява половина на тялото. Върху хламидата две жълти ταβλία с тънък кафяв орнамент. Диплите са внимателно предадени със светли и тъмни сенки, които дават релеф на тъканта. На краката светли тесни ἀναξυρίδες.

Le saint est d'âge moyen. Il est debout. Son visage rappelle tout à fait celui du Christ-Evergète: ovale allongé, larges bandeaux de cheveux, séparés par une raie et retombant sur les épaules, petite barbe, divisée, à son extrémité, en deux mèches.[16] La main gauche pend librement. Dans la droite il tient, devant sa poitrine, une lance.
Costume: cuirasse jaune, repoussée; πτέρυγες à la partie supérieure des bras (jusqu'aux coudes) et sur les hanches, faits de petites lamelles allongées, une tunique lilas clair à manches longues. Sur le tout une chlamyde rouge foncé, retenue par une fibule sur l'épaule droite, et qui recouvre tout le côté gauche du personnage. Sur la chlamyde, deux ταβλία jaunes, avec un motif délicat de broderie brune. Les plis sont indiqués avec soin, par le „clair-obscur", donannt les reliefs de l'étoffe. Chaussures: ἀναξυρίδες étroits de couleur claire.

Константин и Елена

(таблица XXXV)

50

Константин (вляво) и Елена (вдясно) стоят един до друг, като поддържат с една ръка стоящия помежду им осмоконечен кръст и протягат към него другата ръка. И двамата са с червени далматики с широки жълти instita около врата, по полите и ръкавите и с лороси, чийто край е преметнат през лявата ръка. Тези instita и лороси са богато украсени с камъни и бисери. У Елена изпод широките ръкави на далматиката се виждат тесните ръкави на туниката с жълти маншети; същата туника се вижда и при врата. Двете далматики са покрити с жълти шарки. Елена има на главата си шапчица, обвиваща косите ѝ (mitella) и на нея висока корона във вид на тиара с камъни [redacted] бисери; от горния ѝ край виси надолу, по гърба, бяла тъкан (velum), осеяна с един ред бисери. Главата и дясната страна от тялото на Константин, както и долната част от фигурата на Елена не са запазени.

Constantin et Hélène

(pl. XXXV)

Constantin (à gauche) et Hélène (à droite) sont debout l'un à côté de l'autre, retenant avec une de leurs mains une croix à trois branches placée debout entre eux, et tendant vers cette croix leur autre main. Ces deux personnages sont vêtus de dalmatiques rouges avec de larges **instita** jaunes au col, au bas du vêtement et aux manches, et avec des **laura** dont l'extrémité est rejetée au-dessus du bras gauche. Tous ces **instita** et les **laura** sont richement ornés de pierreries et de perles.

Sous les larges manches de la dalmatique d'Hélène, on aperçoit les manches étroites de la tunique à manchettes jaunes. Cette même tunique se voit aussi au col. Les dalmatiques sont couvertes de dessins jaunes. Hélène est coiffée d'un petit bonnet, enserrant les cheveux (**mitella**), et par dessus, elle [redacted] placé une haute couronne en forme de tiare (pierreries et perles), d'où retombe, dans le dos, un voile blanc (**velum**) orné de perles. La tête et le côté droit du corps de Constantin, et, dans celui d'Hélène, toute la partie comprise depuis les hanches jusqu'aux pieds, sont détruits.

Притвор

Narthex

Св. Богородица с Младенеца между нейните родители

(таблица XLIV)

51

В люнетата над входа е представена св. Богородица до пояса (от типа на „Одигитрия"). Тя придържа с дясната си ръка Младенеца, към когото е наклонила главата си, и простира към него лявата си ръка. Младенецът, представен като 3—4-годишно дете, седи полуобърнато надясно, като благославя с едната си ръка и държи свитък в другата. Св. Богородица е в индигов хитон и лилавокафяв мафорий; Христос е в жълтозлатист хитон. Вдясно следи от надпис: . . . . (к?) ııı ин.

Отстрани на люнетата, молитвено наведени към св. Богородица, стоят:

La Vierge avec l'Enfant entre ses parents

(pl. XLIV)

Dans la lunette, au-dessus de l'entrée, buste du type „Hodéguitria". La Vierge est debout, tenant dans [redacted] main droite l'Enfant vers qui elle s'incline et tend la main gauche. L'Enfant (âgé de 3 ou 4 ans) est assis de trois-quarts à droite, bénissant d'une main et tenant dans l'autre le rouleau. La Vierge est en **chiton** indigo et en maphorium brun. Le Christ est vêtu d'un **chiton** jaune doré. Des traces d'inscriptions à droite:. . . i (к?) ıııııı. De chaque côté de la Vierge, dans l'attitude de la prière et tournés vers elle:

Св. Йоаким [redacted] св. Анна

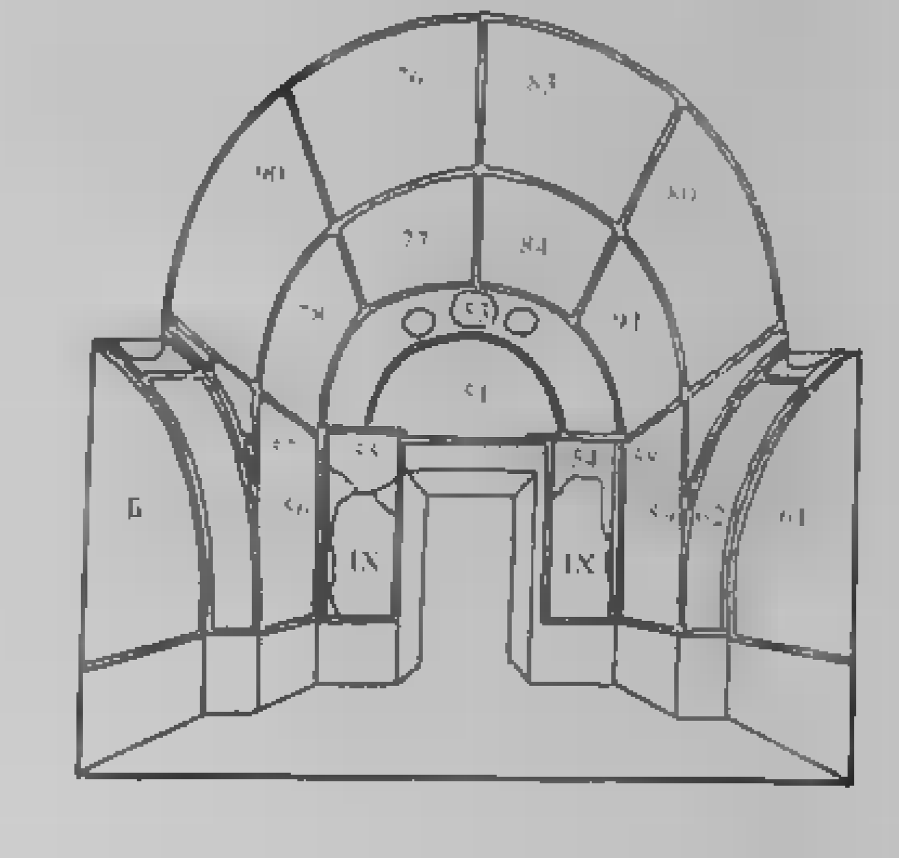
52

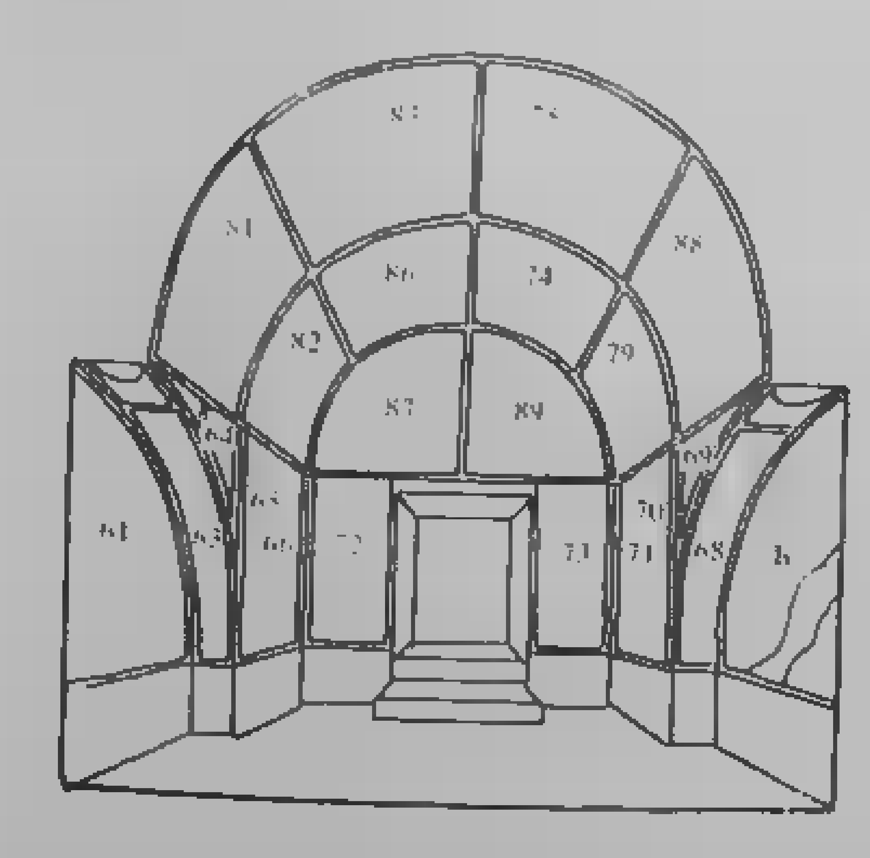
Двете симетрични фигури, представени в цял ръст, са наклонени по линията на свода. Те простират ръцете си с жест на молитва. Йоаким има обикновения тип: къси кестеняви коси, загладени над челото, и също такава кръгла брада. Той е облечен в хитон и химатий със светлосинкав цвят. До него надпис: С҃ты Іѡакимъ. Анна е в индигов хитон и червен мафорий.

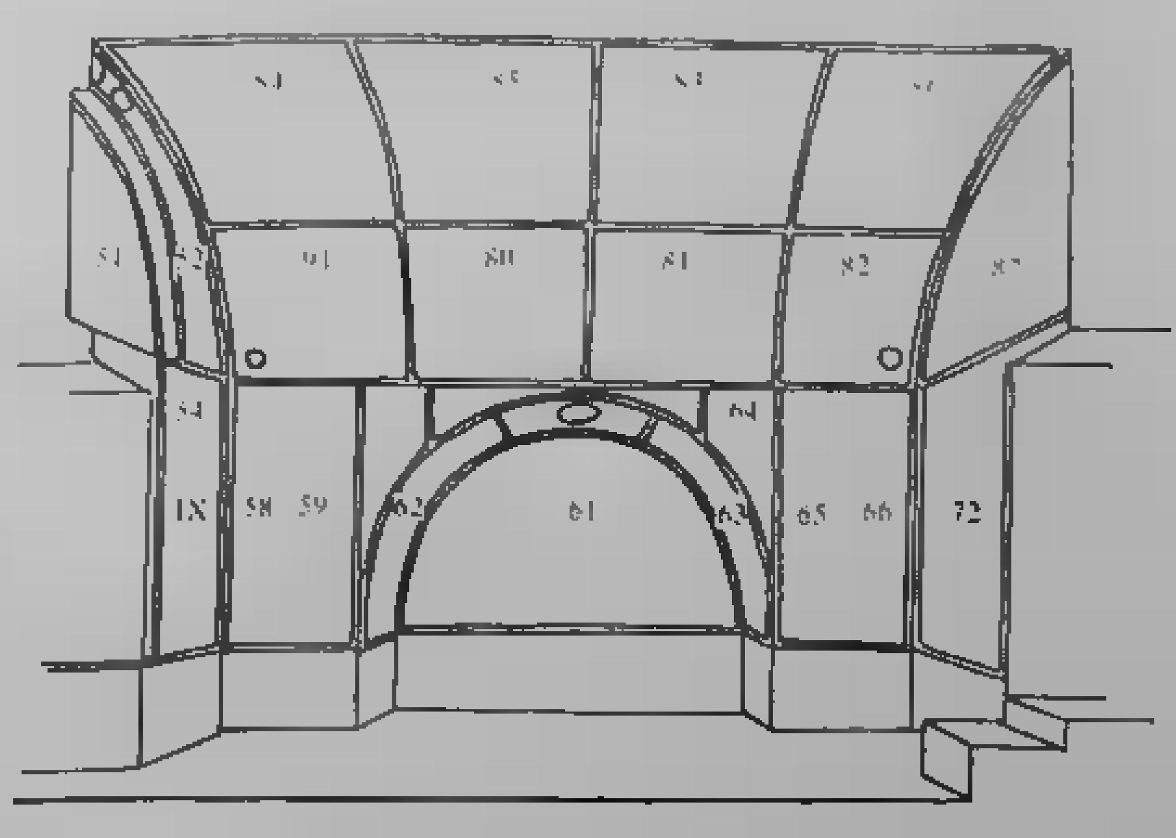
Между Йоаким и Анна и над св. Богородица са изписани:

Saint Joachim et sainte Anne

Ces deux figures symétriques sont représentées en pied et inclinées suivant la courbe de la voûte. Toutes deux étendent, du même geste, leurs mains. Joachim [redacted] le type habituel: des cheveux courts, châtains, relevés sur le front, et une petite barbe ronde. Il est vêtu d'un **chiton** et d'un **himation** de couleur bleuâtre. Auprès de lui l'inscription: С҃ты Іѡакимъ. Anne est habillée d'un **chiton** indigo et d'un **maphorium** rouge. Entre Joachim et Anne et au-dessus de la Vierge sont représentés:







Обр. 7. Разположение на стенописите в притвора на църквата в Бояна

Fig. 7. Disposition des peintures dans le narthex de l'église de Boïana

53

Три диска

Двата страннчни диска имат по средата си само по един по-малък кръг; цялото пространство е разделено на жълти и кафяви сектори, запълнени с концентрични дъги.

Средният диск представя вдлъбнат кръг с три триъгълни издатъка. По изпъкналия край на диска следи от надпис: (Панто)крат(о)р одо.... [redacted] кръга — „божията ръка", вдигната нагоре [redacted] именословно благословение. Ръката и ръкавът са тъмносини върху светлосин фон.

Trois disques

Les deux disques latéraux sont sans représentations figurées. Au centre de chacun d'eux un cercle plus petit. Toute la surface est découpée en secteurs jaunes et bruns, remplis de petits arcs concentriques. Dans le disque du milieu est inscrit un triangle en creux. Sur les bords du disque se voient des fragments d'inscriptions: (Панто)крат(о)р одо...A l'intérieur — la „main de Dieu" levée et bénissant avec les doigts croisés en X. La main et la manche sont bleues sur fond bleu clair.

54

Христос Халкитски[17]

Христос стои изправен в цял ръст. Той е от типа на „Спасителя". От изображението е запазена само дясната половина [redacted] главата и надписът: ІС ХС [о ха]лькитис.

Le Christ de Chalcé[17]

Le Christ est debout. C'est le type du Christ-Sauveur. De cette peinture il ne subsiste plus que la moitié droite de la tête et l'inscription: (ІС) ХС [о ха]лькитис.

55

Неизвестен светец

Светецът (св. Никола?)[18] стои прав в цял ръст [redacted] държи в лявата си ръка евангелие. Светлосин хитон, малиновокафяв фелон, жълт епитрахил с бисери и орнаменти, бял омофор с черни кръстове. Под евангелието — бяла материя с орнамент от цветчета [redacted] подплатата.

Un saint inconnu

Le saint évêque (Nicolas?)[18] est debout, tenant dans [redacted] main gauche l'Evangile. Un **chiton** bleu pâle, un **félon** violet-brun. Un épitrachile jaune avec perles et dessins, un omophore blanc avec des croix noires. Sous l'Evangile un linge blanc avec ornement en forme de fleurs sur la doublure.

56

Севастократор Калоян
(таблици I и III)

Калоян стои прав [redacted] цял ръст, полуобърнат надясно, и държи [redacted] ръцете си модела на построената от него църква.
Енергично лице с ниски вежди и стиснати устни; голямо изпъкнало чело, прав и дълъг нос, тъмни, вчесани зад ушите коси, гъсти мустаци и закръглена брада. По жълтеникавото лице, грижливо моделирано със синьозеленикави и бели светлини, изпъкват живите руменини. Деликатната рисунка (кафява и червена [redacted] сенките над очите и по носа) със сигурност възпроизвежда индивидуални черти. Малките ръце са обиколени с червен контур. На главата му е сложена жълта корона във вид на тесен обръч, обсипан с бисери [redacted] с объл издатък над челото; в издатъка — овален зелен камък.

Костюм: тясна тъмносиня туника с дълги тесни ръкави; над лактите — instita с бисери; по тъмносинята тъкан са представени тънки жълти орнаменти от стилизирана лоза. Поясът с нашити метални пластинки, обсипани с бисери, е прекаран през пафта и краят му виси вдясно надолу. Обувките, които имат тъмен цвят, слабо личат. На раменете е метната тъмнозелен[redacted] мантия, извезана с жълти звезди и неясни орнаментални мотиви.
Моделът на храма: висока кубическа постройка с купол и с една апсида вдясно. Църквата е представена от югозападния ъгъл, като открива западната и южната стена и съответните страни [redacted] покрива (точката на зрението е малко повишена). От двете страни стените са разделени на два етажа с една тясна линия. На западната стена линията минава значително по-високо. В долния етаж на тази стена се вижда правоъгълна врата; отстрани две засводени ниши със същите размери; над вратата — полукръгъл прозорец, затворен с мраморна плоча с три кръгли отвора. В горния етаж са представени ред тесни ниши,едно малко четириъгълно прозорче над тях и едно друго полукръгло с мраморна плоча още по-горе. На южната стена под етажната линия има три ниши; отгоре — правоъгълна врата с две каменни стъпала пред нея; над вратата — полукръгло прозорче с мраморна плоча; вдясно — още две засводени четвъртити прозорчета с мраморни плочи; над тях — хоризонтален корниз.
Покривът има централен купол на нисък барабан с осем прозореца; под него — кубическа конструкция с прикрити ъгли. Два малки триъгълни фронтона над страничните стени. Стените са жълтеникави, керемиденият покрив [redacted] червен.
Надпис: Калоянъ севасто кратор и кти торъ.

Le Sévastokrator Kaloïan
(pl. I et III)

Kaloïan est debout, de trois-quarts vers la droite (vers l'Est), et tient dans ses mains étendues le modèle de l'église qu'il a fait construire. Le visage, aux sourcils bas, aux lèvres serrées, est énergique. Le front est grand et bombé, le nez droit, allongé, les cheveux sombres, ramenés en arrière des oreilles, les moustaches épaisses et la barbe ronde. Sur ce visage jaunâtre, soigneusement modelé, [redacted] moyen de nuances vertes et bleues, et de reflets blancs, ressortent les couleurs vivement rosées des joues, et le dessin léger, délicat décèle à coup sûr les traits individuels (dessin brun et rouge dans les ombres, au-dessus des yeux et le long du nez). Les contours des petites mains sont tracés en rouge. Dans les cheveux, [redacted]ne courronne jaune: un bandeau étroit présentant en avant une saillie en forme d'arc. Dans cette saillie, une pierre ovale verte. Tout le bandeau est abondamment incrusté de perles.
Costume: une étroite tunique de couleur sombre, à longues manches collantes. Au-dessus des coudes, des **instita** emperlés; sur l'étoffe bleu foncé, des dessins jaunes très fins représentent des ceps de vigne stylisés. Une ceinture libre, ornée de lamelles métalliques. L'extrémité de cette ceinture passe dans une boucle et vient pendre à droite. Sur les lamelles on aperçoit aussi des perles. Les chaussures, de nuance sombre, sont difficiles à distinguer. Un manteau de couleur verte foncée est jeté sur les épaules. Il est brodé d'étoiles jaunes et de motifs ornementaux peu nets.
Le modèle de l'église: une construction cubique élevée, surmontée d'une coupole, avec une abside plus basse figurée à droite. L'église est représentée sous l'angle sud-ouest, montrant les côtés occidental et méridional, et les parties correspondantes des toits (le point de perspective est un peu relevé). Des deux côtés, les murs sont divisés, grâce à un bandeau étroit, en deux étages. Sur le mur ouest le bandeau est placé sensiblement plus haut. Détail du mur ouest: dans la partie inférieure, une porte centrale rectangulaire. De chaque côté, deux niches de même dimension que la porte avec des arcs cintrés. Au-dessus de la porte, une fenêtre semi-circulaire, avec un encadrement de marbre, ayant l'aspect d'une plaque percée de trois orifices circulaires. Dans l'étage supérieur, une suite de petites niches et une toute petite fenêtre rectangulaire au-dessus; plus haut encore, une autre fenêtre semi-circulaire, avec un encadrement de marbre. Détail du mur méridional: sous le bandeau, trois niches; au-dessus du bandeau, une porte rectangulaire avec deux marches de pierre y accédant; au-dessus de la porte, une petite fenêtre semi-circulaire avec encadrement de marbre. De côté (à droite, [redacted] Levant), deux fenêtres oblongues, cintrées, avec encadrement de marbre. Plus haut, une corniche horizontale.
Le toit a une petite coupole centrale sur une lanterne octogonale; en dessous, une substruction cubique aux angles recouverts de petits toits. Deux petits frontons triangulaires terminent la partie centrale des murs latéraux (nord et sud). Les murs sont jaunâtres. Les toits sont en tuiles rouges.
Inscription: Калоянъ севастократоръ и ктиторъ.

57

Севастократорица Десислава
(таблици I и II)

Десислава е права, полуобърната надясно, и молитвено простира ръцете си, като обтяга с палеца на дясната ръка един шнур, който придържа краищата на мантията ѝ. Главата е лек[redacted] наведена. Красиво, правилно лице; дълги очи под тъмни тънки вежди; голям нос, извити, тънки устни; проста и изящна линия на овала. Розовата кожа е нюансирана с гъсто разтрити бели, жълти и карминови петна. Деликатните контури на лицето са кафяви и са усилени ту с кармин (устните), ту с индиго (вежди и клепки). Изключителна простота в техниката и чистота на боите. Малките ръце с тънки пръсти са изпълнени със същата грижливост.

На главата — жълта шапчица (mitella) с бели резки, очертани с кафяво. Около шапчицата — жълта диадема от същия тип, както при Калоян, но малко по-широка. Изпод нея се виждат гладко

La Sévastokratoritsa Dessislava
(pl. I et II)

Elle est debout, à côté de Kaloïan, tournée de trois-quarts à droite, et tient ses mains ouvertes devant elle en une attitude de prière, passant le pouce de la main droite dans une cordelière qui retient les plis de son manteau. La tête est légèrement inclinée. Le visage est joli, régulier, les yeux sont allongés sous l'arc fin des sourcils de couleur sombre; le nez est grand, les lèvres minces et sinueuses; l'ovale du visage d'un dessin élégant et simple. La peau rosée est nuancée et frottée d'épaisses touches de blanc, de jaune et de carmin. Les contours délicats du visage, enlevés d'un trait sûr sont brun clair et recouverts tantôt de carmin (lèvres) tantôt d'indigo (sourcils, paupières). La technique est simple, les couleurs pures. Les mains petites et les doigts fins sont exécutés avec le même soin.
Sur la tête, un bonnet mitella) jaune à raies blanches, liseré de brun. Autour du bonnet, un diadème

вчесани кестеняви коси, оградени с наниз от бисери, който кръстосва и през косата. Ушите и шията са покрити с тънък прозрачен воал, който покрива главата над брадата и минава под шапчицата. Воалът закрива отчасти големите кръгли обеци, обсипани с бисери. На шията също така има наниз от бисери.

Десислава е в разкошно облекло. По ръцете се виждат дългите тесни ръкави на тъмнозелена туника с дребни жълти шарки по тъканта. Над туниката — дълга и тежка далматика с къси, навярно широки ръкави (те се закриват от мантията, макар дясната ръка да се вижда почти до лакътя). Далматиката е ярко червена; по нея са изтъкани големи жълти кръгове с бял фон и бисерни нашивки; в тях са представени в хералдическа група по два лъва отстрани на символическо дърво. По телата на лъвовете — кръгли и сърцевидни светлосини петна с бели и червени контури; самите лъвове и дървото са жълти с червени контури. Около лъвовете—малки кръгчета и розетки. В пространството между кръговете—едри шарки и цветни камъни. Над далматиката е наметната дълга малинова мантия, стегната на гърдите с шнур. Тя е украсена с големи жълти кръгове и има широк бордюр с бели шарки по края. Краката са в червени обувки.

Надпис: Дєсислава севастокра|торица и ктиторица.

dans le même genre que celui de Kaloïan, un peu plus large cependant. On aperçoit, par dessous, des cheveux châtains, lisses, terminés par un rang de perles. Les fils de perles passent aussi à travers la chevelure. Les oreilles et la nuque sont couvertes d'un léger voile transparent, enveloppant la tête et passant sous le menton et sous le bonnet. Le voile cache à demi d'énormes boucles d'oreilles rondes, garnies de perles. Le cou est entouré d'un collier de perles.

Dessislava porte une toilette somptueuse. Sur les bras, on aperçoit les longues manches étroites d'une tunique vert foncé avec de fins dessins jaunes brodés à même l'étoffe. Sur la tunique, une dalmatique très longue et très lourde, à manches courtes, sans doute larges (le manteau les dissimule bien que le bras droit soit visible presque jusqu'au coude). La dalmatique est d'un rouge vif, elle est damassée d'énormes cercles à dessins jaunes sur fond blanc appliqués sur l'étoffe. Le tout est brodé de perles. Motifs de l'intérieur des cercles: des lions héraldiques à côté d'un arbre symbolique. Le corps des lions est marqué de taches bleues (rondes ou en forme de cœur), cernées de rouge ainsi que l'arbre. Autour des lions, mais à l'intérieur du cercle, de petits motifs circulaires et des rosaces. Dans l'espace compris entre les cercles, de grands dessins et des pierreries. Sur la dalmatique, un long manteau cramoisi glisse le long des épaules et est retenu sur la poitrine par une petite cordelière. Le manteau est broché de gros cercles jaunes et brodé tout autour d'une large bordure à dessins blancs. Les pieds sont chaussés de bottines rouges. Inscription: Дєсислава севастокра|торица и ктиторица.

58

Цар Константин Тих Асен
(таблица IV)

Царят стои прав, със скиптър в дясната ръка, а в лявата държи „акакия"[19]. Широкото плоско лице има малки очи, прав нос и тънки с приповдигнати крайща устни, на които малко разрошените в крайщата мустаци придават високомерен израз, маркиран и чрез дръпнатата малко назад глава. Къса раздвоена брада и гладки коси, които покриват ушите. Розово лице с кафявочервени контури и червени устни. Мустаците и брадата са светлоруси (основният тон е светлоохрен), косите са кестеняви (тъмноохрени).

На главата е сложена корона във вид на митра с дълъг вертикален рубин по средата, цяла обсипана с цветни камъни и бисери. Тя завършва отгоре пак с един рубин. Отстрани на короната висят бисерни нанизи с цветни камъни. Царят е облечен в червена далматика с дълги тесни ръкави, маншети и instita на раменете. По червения плат са изтъкани жълти кръгове, преплетени с други полмалки кръгове; в тях — малки кръстчета и бисери. Около далматиката е опасан широк лорос с квадратни, поставени диагонално шарки и обсипан цял с бисери и цветни камъни Той е кръстосан на гърдите и е преметнат през лявата ръка, в

Le Tsar Constantin Tikh Assen
(pl. IV)

Le tsar est debout, de face, avec le sceptre dans la main droite, tenant dans la main gauche l'ἀκακία.[19]

Dans son visage large et plat, de petits yeux, un nez droit, une bouche mince, aux coins relevés, à laquelle des moustaches très étirées de côté donnent je ne sais quelle expression d'arrogance. La tête, légèrement redressée en arrière, contribue à donner la même impression. Au menton, une petite barbe qui se partage en deux. Les cheveux plats descendent jusqu'aux oreilles et les dissimulent. Le visage rose (épaisses surcharges) est cerné d'une couleur uniforme, brun-rouge. Les lèvres sont rouges. Les moustaches et la barbe sont blond clair (le ton fondamental ocre clair); les cheveux châtains (ocre foncé).

Sur le front est enfoncée une sorte de mitre, ornée, au milieu, d'un rubis allongé placé verticalement, et couverte d'une quantité de pierreries chatoyantes et de rangs de perles. Cette coiffure se termine, au sommet par une petit rubis piqué dedans. De cette couronne en forme de mitre pendent, sur les cheveux, des rangs de perles entremêlés de pierreries. Une dalmatique rouge à longues manches étroites, est garnie de manchettes et **d'instita**

която Константин Асен държи малка платнена кесийка (ἀκακία) с червен цвят като далматиката. Дясната ръка е свита в лакътя към гърдите и в нея Константин Асен държи дългата дръжка на скиптъра, който завършва с кръст, поставен в кръг. На шията се вижда пафтата, която прикрепя мантията, падаща цяла зад гърба. На краката — червени обувки.

Надпис: Костаньтинъ въ Хра бга вѣрєнъ црь и самодрьжєць всѣмь Бльгаромь.

sur les épaules. L'étoffe rouge est brochée de cercles jaunes reliés l'un à l'autre par un chapelet de cercles plus petits. Dans les cercles, de petites croix et des perles. Sur la dalmatique un large **lauron** marqueté de carrés alignés en diagonale (aux sommets des carrés et au centre, une pierre, et partout des perles). Le **lauron** est porté en écharpe sur la poitrine et rejeté sur le bras gauche dont Constantin serre **l'akakia** (sachet mou de même couleur que la dalmatique). Le bras droit est plié au coude de telle sorte que la main apparaît à la hauteur de la poitrine. Elle tient la longue hampe du sceptre couronné d'une croix encerclée. On aperçoit, au cou, la broche qui réunit les deux pointes du manteau qui pend tout entier dans le dos. Sur les pieds des bottines rouges.

Inscription: Костаньтинъ въ Хра бга вѣрєнъ црь и самодрьжєць всѣмь Бльгаромь.

59

Царица Ирина
(таблици IV и V)

Царицата стои права отдясно на царя и молитвено вдига дясната си ръка, а в спуснатата лява ръка държи дълъг скиптър.

Овално, доста безжизнено лице с тесни очи, увиснал дълъг нос и силно развита кръгла долна част на лицето. На главата си тя има широка корона във вид на венец с пет изрязани зъбеца по горния край, цяла обсипана с бисери и цветни камъни. Между зъбците на короната се вижда червена шапчица (mitella.) От короната над ушите висят бисерни нанизи. Косите са вчесани гладко зад ушите и изглеждат като да са покрити с кафява мрежа.

Ирина е облечена в туника (вижда се краят на вратната извивка и тесни ръкави до китката) и в малинова далматика с широки instita на гърдите и по полата, украсени с двойни жълти кръгове, обсипани с бисери. Отгоре е метната бродирана жълта мантия, обшита с бисери и цветни овални камъни. Върху нея са извити огромни кръгове, обсипани с бисери и украсени с червени и бели шарки.

Надпис: Єрина бгочь|стива црца всѣ|мь Бльгаро|мь.

La Tsarine Irène
(pl. IV et V)

La tsarine est debout, de face, à droite du tsar, la main droite ouverte en une attitude de prière et tient dans sa main gauche, librement pendante, le long sceptre.

Le visage est ovale, peu vivant, les yeux étroits, le nez grand, avec une pointe qui descend plus bas que les narines, le menton rond et développé. Sur la tête, une couronne à cinq fleurons, ornée de tous côtés de pierreries et de perles. Entre les fleurons, on aperçoit un petit bonnet rouge (**mitella**).

Des chapelets de perles pendent sur les oreilles. Les cheveux sont plats et ramenés derrière les oreilles, et peut-être (?) enserrés dans un réseau marron. Irène est habillée d'une tunique (on en voit le bord du col et les manches étroites aux poignets), et d'une dalmatique violette à larges **instita** sur la poitrine et au bas de la robe, ornée de cercles jaunes uniformément perlés sur toute sa longueur. Sur les épaules elle a jeté un manteau jaune soutaché et brodé de deux rangs de perles et de pierreries ovales. Sur le manteau, d'énormes cercles incrustés de perles et décorés de dessins délicats (rouges et blancs).

Inscription: Єрина бгочьстива црца всѣ|мь Бльгаромь.

60

Св. Екатерина
(таблици XLV и L)

Св. Екатерина е представена до колене, с лице към зрителя и с мъченически кръст в ръка. Облечена е в царска корона и далматика с лорос.

Надпис: Ста Катерина.

Sainte Catherine
(pl. XLV et L)

Est représentée jusqu'aux genoux, et de face, la croix du martyre dans la main. Elle porte la couronne impériale et une dalmatique laurée. Inscription: Ста Катерина.

61

Христос — отрок в храма
(таблици XLV и XLVI)

В центъра се намира каменна полукръгла пейка с ниско облегало и с две масивни стъпала пред нея.

Jésus parmi les Docteurs
(pl. XLV et XLVI)

Au centre, comme dans une abside, un petit banc de pierre en hémicycle, surmonté, en arrière, d'une

Зад пейката-трон минава ниска стена. Отчасти върху нея, отчасти върху облегалото на пейката се опират колоните на кивория, който се издига над пейката. На нея седи Христос—отрок, полуобърнат надясно, но с глава, обърната в противоположна посока; лицето е почти напред. Вдясно от Христос се намира компактна група на евреите-книжници, вляво—Мария и Йосиф. Христос седи с кръстосани крака между книжниците; в лявата си ръка, опряна на облегалото, той държи свитък. Главата и дясната му ръка, пригодена за именословна благословия, но дигната и почти притисната към гърдите, са обърнати към приближаващите се отляво родители. Текстът на диалога между майката и сина, който е почти съвсем изтрит, покрива полето вляво и вдясно от кивория (гл. по-долу).

Лицето на Христос е охрено, с червеникави контури, моделирано с кафяви нюанси, светлосини очни ябълки, розови страни, червенокафяви коси, падащи отдясно зад рамото. Той е в златножълт хитон и химатий — и двата осветени с гъсти, но майсторски разпределени бели светлини (черти, ъгли и сегменти със сноп лъчи на едната страна). Нимбът е жълт, кръстът не личи.

Св. Богородица, полуобърната напред, умоляваща дига към Христос ръце и навежда малко главата си. Овалните ѝ очи имат скръбно изражение; веждите са повдигнати, носът малко извит, ъглите на устата спуснати. Тя е загъната в широк малиновокафяв мафорий с тясна жълта черта над челото и с ресни по полата. Под мафория се вижда тъмносиня шапчица и също такъв хитон.

Зад нея стои Йосиф, още наведен вследствие на бързото движение (гърбът е извит и десният крак е поставен назад; по такъв начин фигурата запълва много добре ъгъла на люнетата). Йосиф е полуобърнат напред и простира към Христос дясната си ръка. Неговото лице има обикновения тип; косите и брадата са зеленикавосини, с отделни бели четки. Светлосин хитон с червен клав и с бели „светлини"; жълт химатий, моделиран с бяло (рисунката е като тази у Христос). Св. Богородица и Йосиф имат нимбове.

Вдясно се намира една оживена група книжници. Първите петима са седнали на страничната извита пейка, останалите пет стоят отзад. От седящите най-ниско се намира един старец в профил: бяла (светлосиня) брада, на главата му — бяла източна превръзка с черни шарки; тъмносин палий с жълти шарки. Вторият се обръща към първия и навежда главата си; същата продълговата бяла брада, прегърбен нос, бяло покривало около главата, което пада върху плещите, украсено с черни линии и кръгчета, червен палий и бял хитон. Третият — полуобърнат към Христос с полуотворена книга в ръцете; същият тип и дрехи, но с тъмносин хитон. Източният тип е още по-добре предаден в лицата на стоящите фигури, освен у стареца вляво (без покривка на главата), който повтаря приблизително чертите на седящите. Наред с него се вижда бюстът на човек от средна възраст, който енергично простира към Христос ръката си.

balustrade basse; deux marches massives conduisent à ce banc. Derrière cette espèce de trône court un mur bas. En partie sur ce mur, en partie sur la balustrade du banc s'appuient les colonnes du **ciborium** qui recouvre le siège de Jésus. Il est à demi tourné vers la droite, la tête dirigée en sens inverse, à gauche: le visage se trouve presque de face. A la droite du Christ, le groupe compact des Docteurs; à gauche, Marie et Joseph. Le Christ est assis en face des Docteurs, les jambes croisées; dans sa main gauche appuyée sur la balustrade, il tient le rouleau de la Loi. Le mouvement de la tête ainsi que le geste du bras droit, bénissant mais dirigé et presque serré sur la poitrine, s'adresse aux parents qui s'avancent sur la gauche. Le texte à peu près disparu du dialogue entre la mère et le fils recouvre le fond, à droite et à gauche du **ciborium** (voir plus loin).

Le visage du Christ est ocre, le dessin de la tête est rougeâtre, le modelé est exécuté dans les tons brunâtres, le blanc des yeux est bleuté, les joues vivement rosées, les cheveux châtain foncé tombant à droite sur l'épaule. Il est vêtu d'une robe et d'un **himation** d'un jaune doré, tous deux éclairés par des „lumières" blanches, denses, mais réparties de main de maître (en traits ou en coins, ou en segments, d'où part un faisceau de rayons sur l'un des côtés). Le nimbe est jaune. (La croix n'y est pas discernable.)

La Vierge est représentée de trois-quarts, les mains levées vers le Christ en un geste suppliant, et la tête inclinée. Les yeux, de forme ovale, sont pleins d'affliction, ses sourcils relevés, son nez légèrement recourbé, les coins de la bouche tombant. Elle est enveloppée d'un ample **maphorium** de couleur brun violacé qui porte au front un étroit bandeau jaune. Le bas de sa robe est orné d'une frange. Elle est coiffée d'un petit bonnet bleu foncé (sous le **maphorium**) et vêtue d'un **chiton** de même couleur.

Derrière elle, penché encore par la rapidité du mouvement, Joseph (le dos voûté, la jambe droite portée en arrière, cette figure remplit bien, ainsi, l'extrême bord de la niche). Il est de trois-quarts et s'avance vers le Christ en lui tendant une main. Son visage a le type ordinaire: les cheveux et la barbe d'un vert bleuâtre, avec, çà et là, des touches blanches. Sa robe est bleu pâle, avec un **clavus** rouge, éclairée de „lumières" blanches. Il porte un **himation** jaune nuancé de blanc (le dessin est le même que celui du Christ). La Vierge et Joseph sont nimbés.

A droite, le groupe animé des Docteurs. Les trois premiers sont assis sur un banc latéral, incurvé; les cinq autres sont debout en arrière. Parmi les premiers, un vieillard, plus bas que les autres, se présente de profil; sa barbe est grise (bleuâtre); sur sa tête, il a la coiffure orientale, blanche avec ornements noirs; il est vêtu d'un **pallium** bleu foncé à dessins jaunes. Le second se tourne vers le premier et incline la tête: même barbe oblongue et grise, le nez recourbé, un voile blanc enveloppant sa tête retombe sur les épaules. Sur ce voile

Той има плоско лице с повдигнати вежди, твърди мустаци и малка брадичка; на главата си има кафява **mitella** (?) или дълги пригладени коси; облечен е в тежка мантия от златотъкан син плат, закопчан с фибула на гърдите; мантията има бродиран жълт край и е украсена с жълти кръгове. До него се намира юноша с дълъг прегърбен нос и силно маркирана горна устна на големите уста; полудълги коси, отметнати зад ушите и показващи се под бялата превръзка на главата. Дрехите му са като у предишния, само че извезаната част (на светлосин фон и на кафявочервен плат) представя едноглави орли в жълти кръгове. Между главите на първите две прави фигури се вижда безбрада глава, обърната наляво, и най-после, над всички — горната половина от главата на последния, осми книжник. Зад групата се вижда ниско сиво здание с хоризонтален покрив и две плитки ниши.

От надписа се чете: .... ьвѹ ...|....ри нама се ѿтец и аз|....баща|....тебе|еже... Ср. Лука, 2, 48: (и видѣвша его дивиста са; и мати его рече к немѹ: ч(адо, что сътво)ри нама. се ѿтец и аз (скър)баща (искахова) тебе.

apparaissent des raies noires et des cercles; enfin il porte un **pallium** rouge et une tunique blanche. Le troisième, à demi tourné vers le Christ, tient un livre entrouvert dans ses mains. On retrouve en lui le même type et le même costume, sauf la tunique qui est ici bleu foncé. Le type oriental est marqué plus fortement encore dans les visages des personnages debout, à l'exception du vieillard de gauche (sans voile sur la tête) qui reproduit à peu près l'aspect des personnages assis. Sur la même rangée, apparaît un torse d'homme d'âge moyen, tendant énergiquement le bras vers le Christ. Son visage plat présente des sourcils relevés, une moustache rude et une petite barbiche. Sur la tête, il porte la **mitella** (ou bien de longs cheveux lissés en arrière). Il est habillé d'un lourd manteau tissé d'or et de bleu foncé, retenu par une épingle sur la poitrine. Son manteau, où court une large bande brodée de jaune, est orné de motifs ronds. Ensuite vient un jeune homme avec un long nez recourbé, et une grande bouche dont la lèvre supérieure a un dessin très accusé; des cheveux demi-longs ramenés derrière les oreilles, et s'échappant sur le front d'une espèce de turban. Les vêtements sont semblables à ceux des personnages précédents, mais la broderie des épaules est sur fond bleu et sur l'étoffe rouge violacé du manteau on voit représentés des aigles monocéphales inscrits dans des cercles jaunes. Entre les têtes des deux premiers personnages debout, on aperçoit une figure imberbe, tournée vers la gauche; enfin, au-dessus de tous les autres, la moitié supérieure d'une tête, celle du huitième et dernier Juif. Derrière eux, un petit édifice, avec un faîte horizontal et deux arcs pleins.

Inscriptions (entre Jésus et la Vierge): ... ьвѹ... ... ри|нама се ѿтец и аз|... баща ... тебе|еже... Cf. Luc, 2, 48: (и видѣвша его дивистаса; и мати его рече къ немѹ: ч(адо что сътво)ри нама. се ѿтец и аз (скър)баща(искахова) тебе.

62

Св. Иван Рилски
(таблица LIV)

Светецът е прав в цял ръст; дясната му ръка се издига за благословия, а в лявата държи разгънат дълъг свитък. Втренчен поглед, прав тънък нос, високо чело, къси и гъсти бели коси, дълга и заострена бяла брада, тънки увиснали мустаци. Калугерско облекло: индигова мантия и кукол, спуснат на шията; дълъг жълт хитон. По кукола зигзаги и кръстове. Мантията долу е закопчана.

Надпис над фигурата: С҃ты Iwань Рильски.

Надпис на свитъка: хотеи все печали пожити, да ѿтвержеть се всего земнаго сластолюбия.

Saint Jean de Ryla
(pl. LIV)

Le saint est représenté debout et de face. La main droite est levée pour bénir, dans la main gauche, librement pendante, il tient un long rouleau déployé. Le regard est fixe, le nez droit fin, le front haut, les cheveux gris, courts et épais, la barbe grise, allongée et terminée en pointe; de fines moustaches relevées d'un mouvement brusque. Vêtement monacal: un manteau indigo et une cucule de même couleur, enroulée autour du cou; un long **chiton** jaune. Sur la cucule, un zigzag et des croix. Le manteau est boutonné.

Inscriptions: au-dessus de la figure: С҃ты IwаньРильски sur le rouleau: хотеи все печали пож|ити, да ѿтвер|жеть се всего земнаго сластол|юбия.

63

Св. Пахомий
(таблица LV)

Светецът е прав, в цял ръст. Старец, приблизително от типа на Иван Рилски; само по-широка брада и гъста, къса коса над триъгълно чело, върху което падат две къдрици: с дясната си ръка благославя, в лявата държи свитък. Малиновокафява калугерска мантия, долу закопчана; спуснат на раменете тъмносин кукол и светлосин хитон. Надпис: С҃ты Пахомие.

Saint Pachôme
(pl. LV)

Le saint est debout et de face. C'est un vieillard d'un type analogue à celui de Jean de Ryla: la barbe est un peu plus large; la chevelure forme une calotte descendant bas sur un front triangulaire, où viennent se jouer deux mèches. Il donne la bénédiction de la main droite; dans la main gauche, le rouleau non déployé. Il porte le manteau monastique brun cramoisi, boutonné en bas, et un **chiton** bleu ciel. La cucule bleu foncé est jetée sur l'épaule. Inscription: С҃ты Пахомие.

64

Св. Теодор Студит
(таблица LI)

Светецът е изобразен до колене, обърнат с лице към зрителя. Старец със заострена бяла брада и голо чело; благославя с ръка пред гърдите, като държи в лявата си спусната ръка разгънат свитък с нечетлив надпис. Той е облечен в червенокафява мантия, закопчана с фибула на гърдите; отстрани висят нанизи с бисери. Под мантията на гърдите се вижда епитрахил.
Надпис: С҃ты Феѡдоръ Стоудитскы.

Saint Théodore de Stoudios
(pl. LI)

Le saint est représenté jusqu'aux genoux, et de face. C'est un vieillard à la barbe grise en pointe. Le front est chauve. Il donne sa bénédiction devant sa poitrine, tenant dans sa main gauche pendante le rouleau déployé (l'inscription n'en est pas déchiffrable). Il est vêtu d'un manteau rouge brun, rattaché par une fibule sur la poitrine, et bordé d'une ganse ornée de perles. **L'épitrachélion** s'aperçoit sur la poitrine, sous le manteau. Inscription: С҃ты Феѡдоръ Стоудитскы.

65

Св. Евтимий
(таблица LII)

Прав, в цял ръст, с лице към зрителя; дясната благославяща ръка е вдигната до главата, в спуснатата лява ръка държи свитък. Широко лице с голо чело и голяма заострена бяла брада. Облечен е в калугерски дрехи: светложълт хитон и кафява мантия. Надпис: С҃ты Єѵфимие.

Saint Euthyme
(pl. LII)

Le saint est debout, de face, la main bénissante levée jusqu'à la hauteur de la tête, et la main gauche retombant librement, tenant le rouleau. Le visage est large, le front chauve; la barbe grise est longue et pointue. Il est vêtu d'un **chiton** jaune pâle et d'un manteau brun. Inscription: С҃ты Єѵфимие.

66

Св. Арсений
(таблица LIII)

Същата поза и разположение на ръцете, същият тип на лицето и подобна бяла брада, но гъсти, къси коси около ниско четириъгълно чело. Облечен е в монашески дрехи. Слабо се различава тъмносива мантия. Надпис: С҃ты Арсение.

Saint Arsène
(pl. LIII)

Même attitude, même position des bras. Même type de visage et barbe grise semblable, mais épaisse, chevelure courte, encadrant un front bas et carré. Vêtu de l'habit monastique. Le manteau, gris foncé, se distingue mal. Inscription: С҃ты Арсение.

67 68

Св. Марина и св. Параскева
(таблица LVI)

Двете светици са представени в цял ръст, с лице към зрителя, с ръце пред гърдите. И двете са облечени в дълги хитони и мафории, преметнати на главите. Надписи: С҃тā Марина и С҃тā Параскева.

Sainte Marine et Sainte Parascève
(pl. LXVI)

Les deux saintes sont debout, de face, la main levée devant la poitrine. Vêtues de longs **chitons** et de **maphoria** jetés sur la poitrine. Inscriptions: С҃тā Марина et С҃тā Параскева.

69

Св. Ефрем
(таблици LXXVI и LXXVII)

Светец на средна възраст, с руса брадичка и кестеняви коси. Изображението е до колене. Обърнат с лице към зрителя, светецът държи с двете си ръце хоризонтално развит свитък. Калугерската мантия и куколът, метнат на главата, са пепеляво сиви.
Надпис: С҃ты Єфрем(ь).

Saint Ephrem
(pl. LXXVI et LXXVII)

Le saint est d'âge moyen, avec une barbe blonde et des cheveux châtains. Il est représenté jusqu'aux genoux et de face. Il tient de ses deux mains et horizontalement le rouleau déployé. Manteau monacal et cucule sur la tête, couleur gris cendre. Inscription: С҃ты Єфрем(ь).

70

Св. Антоний
(таблица LXII)

Същата поза и положение на ръцете (дясната [redacted] малко по-назад). Старец с раздвоена, къса бяла брада. Монашески дрехи: черен кукол на главата, жълт хитон и червеножълта мантия.
Надпис: С҃ты Антоние.

Saint Antoine
(pl. LVII)

Même pose et même position des bras (le bras droit un peu plus ramené de côté). Le vieillard porte une courte barbe blanche [redacted] séparant en deux. Vêtement monacal: sur la tête une cucule noirâtre, un **chiton** jaune, un manteau d'un jaune rougeâtre.
Inscription: С҃ты Антоние.

71

Св. Сава
(таблица LVIII)

Същата поза; дясната ръка е вдигната [redacted] притисната към гърдите; в спуснатата лява ръка свитък. Старец [redacted] голяма разширена надолу бяла брада и голо чело. Монашески дрехи: тъмносив хитон и също такава мантия с кафяви нюанси.
Надпис: С҃ты Сава.

Saint Sava
(pl.LVIII)

La même pose; la main droite levée, mais collée [redacted] la poitrine, dans la main gauche tombant librement, le rouleau. Le vieillard a une courte barbe blanche s'élargissant vers le bas, et un front chauve. Costume monacal: un **chiton** gris sombre et un manteau de même teinte liserée de brun. Inscription: С҃ты Сава.

72

Св. Варвара
(таблица LXII)

Светицата [redacted] представена в поза на оранта. Тя [redacted] облечена [redacted] червена туника (manicata et talaris) с маншети, широк пояс и instita по края на полата. Плещите са покрити с пурпурна мантия, украсена с нашивки. Тя [redacted] закопчана на гърдите с кръгла фибула и има два segmenta на раменете и лента по края. Зад гърба тя пада до под колената, но на гърдите едва достига пояса, като открива орара, който виси до колената. На главата кръгла светлосиня шапчица с по-тъмни шарки (mitella striata); около нея златна диадема във вид на тесен обръч с голямо украшение над челото; най-после едно пурпурно покривало от лек плат (velum) изхожда от лявото рамо, обикаля шията и покрива шапчицата заедно с част от диадемата, след което пада зад лявото ухо върху гърдите. Нашивките на мантията, орарът, маншетите и диадемата са жълти и са обсипани с цветни камъни и бисери. Отделни бисери украсяват и полата на мантията. Лицето е полуизтрито, очите са отчасти реставрирани.
Надпис: С҃тā Варвара.

Sainte Barbe
(pl. LXII)

La sainte est représentée dans une attitude de prière (les deux bras levés). Vêtue d'une tunique rouge (**manicata et talaris**) avec une large ceinture, des manchettes, et des **instita** sur tout le bas de la robe; un manteau de pourpre à petits carreaux lui couvre les épaules; il est rattaché au milieu de la poitrine par une fibule ronde, et il est marqué de deux **segmenta** sur les épaules et bordé d'une ganse. Descendant dans le dos jusqu'au dessous des genoux, il ne vient par devant qu'à peine jusqu'à la ceinture, laissant voir le ruban de **l'orarion** pendant jusqu'aux genoux. Sur la tête un petit bonnet rond, bleu pâle avec des petits carreaux plus foncés (**mitella striata**).
Au bord est fixé un étroit diadème circulaire avec un motif central; enfin un voile de pourpre de tissu léger (**velum**), partant de derrière l'épaule gauche, entoure le cou, enveloppe le bonnet (de sorte qu'il cache une partie du diadème), passe derrière l'oreille gauche et revient pendre sur le côté gauche de la poitrine. Les **instita**, les **segmenta**, **l'orarion**, les manchettes, la ganse et le diadème sont jaunes et incrustés de pierreries et de perles. Des perles isolées sont parsemées sur les pans

du manteau. Le visage est à moitié effacé, les yeux sont en partie restaurés. Inscription: С҃та Варвара.

Св. Неделя
(таблица LXIII)

73

Sainte Nédélia
(Κυριακή)
(pl. LXIII)

Светицата е представена като оранта. Облечена е като св. Варвара, но в други бои. Туниката ѝ е светлосиня, почти бяла, мантията червена; виждат се и червени обувки. На главата ѝ има синя шапчица, цяла покрита с бяло покривало, спуснато и върху челото, отгдето то се губи под мантията. Над покривалото е поставена диадема със същата форма, както и при св. Варвара. Лицето е полуизтрито; очите са издълбани и запълнени с гипс. Надпис: С҃та Недѣлѧ.

La sainte est représentée en prière, les deux bras levés, vêtue comme sainte Barbe, mais d'autres couleurs. Sa tunique est bleu-ciel et blanche, son manteau rouge; on aperçoit ses chaussures rouges. Sur la tête, un bonnet bleu foncé, entièrement recouvert d'un voile blanc, descendant sur le front et sous le manteau. Sur le voile, en haut, un diadème est posé. Il a la même forme que celui de sainte Barbe. Le visage est à demi effacé. Les yeux ont été percés et remplis de plâtre. Inscription: С҃та Недѣлѧ.

Житието на св. Никола

La Vie de Saint Nicolas

Рождението на св. Никола

74

La naissance de Saint Nicolas

Иконографията е по образеца на „Рождението на св. Богородица". Отляво на легло седи майката на св. Никола. Към нея, отзад, се приближава една жена, носеща нещо в простряната си ръка. Долу отдясно — младенец [redacted] купел и една баба. Зад сцената — здание с тесни прозорци, в които е изобразена каменна рамка, изрязана в кръгчета. Надпис: Рожⷭ҇тво ст҃(го) Никол(ы).

L'iconographie est la même que celle de la naissance de la Vierge. A gauche, sur un matelas la mère est assise. Derrière, une femme s'avance vers elle, tenant un objet dans [redacted] main étendue. En bas, à droite, l'enfant dans la cuvette et la sage-femme. Au fond de la scène, un édifice à fenêtres étroites, formées de lames de pierre percées de trous ronds. Inscription: Рожⷭ҇тво ст҃(го) Никол(ы).

Родителите завеждат св. Никола на учение

75

Les parents de Saint Nicolas le conduisent à l'école

Вдясно стои светец с нимб, облечен в хитон и палий, и простира към св. Никола ръцете си, сложени [redacted] жест за приемане на благословия. Пред него стои отрокът Никола в бяла риза с едър орнамент и панталони. Зад него — родителите му.

A droite est assis un saint, nimbé, vêtu d'un chiton et d'un **pallium**. Il tend à Nicolas les mains dans l'attitude de celui qui reçoit la bénédiction. Devant lui, Nicolas adolescent, vêtu d'une chemise blanche avec des motifs ornementaux très simples, et d'un pantalon. Derrière l'adolescent marchent les parents.

Посвещението на св. Никола за дякон или презвитер

76

Consécration de Saint Nicolas au diaconat ou à la prêtrise

Св. Никола е наведен над престола, зад който един свещеник му подава късче просфора (?). На престола — дискос. Вляво — група хора.

Nicolas s'incline devant l'autel auprès duquel le prêtre lui donne un morceau de pain bénit. Sur l'autel une patère (δίσκος). A gauche, un groupe de figures.

Посвещението на св. Никола за епископ
(таблица LXXII)

77

Consécration de Saint Nicolas à l'épiscopat
(pl. LXXII)

Вляво стои под киворий старец-епископ и благославя св. Никола, който се приближава към престола. Вдясно — два дякона държат рипиди. Високи здания образуват фона. Надпис: С҃ты Никола хиротонис(ѹ)єтьса єпископъ.

A gauche, debout sous le ciborium, l'évêque, un vieillard, bénit Nicolas qui s'approche de l'autel. A droite, deux diacres tiennent des éventails (ῥιπίδιον, flabellum). Un édifice élevé recouvre le fond. Inscription: С҃ты Никола хиротонис(ѹ)єтьса єпископъ.

Избавлението на трите сестри от блудство

78

Saint Nicolas soustrait trois sœurs à la débauche

Бащата на блудниците [redacted] седнал на леглото; зад стената св. Никола му подава кесия с пари [redacted] го благославя. Зад сцената се вижда архитектурен фон: стена, врата с полукръгло прозорче над нея и две цепнатини отстрани.

Le père des trois prostituées est assis tout droit sur un matelas. Sortant de derrière un mur, St. Nicolas lui présente un petit sac de monnaies et le bénit. Au fond, des édifices, une muraille, une porte avec, au-dessus, une fenêtre semi-circulaire, et deux fentes de chaque côté.

Изпъждането на бесовете из дървото
(таблица LXXIII)

79

Saint Nicolas chasse les démons de l'arbre
(pl. LXXIII)

Св. Никола се засилва да удари със секира дървото. Отдясно — четири наблюдаващи фигури. Надпис: С҃ты Никола | изгна бѣсы ѿ древа.

St. Nicolas agite une hachette au-dessus d'un arbre. A droite, quatre spectateurs. Inscription: С҃ты Никола изгна бѣсы ѿ древа.

Чудото [redacted] морето
(таблица LXIX)

80

Miracle en mer
(pl. LXIX)

По развилнелите се вълни кораб с надути платна на наведената мачта. На високата кормилна част, украсена покрая с щитове, седи св. Никола и благославя изплашените моряци. От последните един се [redacted] навел, като е закрил с ръце лицето си; друг един издига едната си ръка нагоре и притиска другата към гърдите; третият — прегърнал седящия до него през главата, гледа с безпокойство св. Никола. Първите двама са с бели шапчици, превързани под брадата с връзки и са облечени в туники с къси ръкави.

Sur une mer déchaînée, un navire avec sa voile gonflée sur un mât qui penche. Sur la partie élevée de la poupe garnie sur les flancs de boucliers, St. Nicolas est assis, bénissant les passagers effrayés. L'un d'eux est replié sur lui-même et cache son visage dans ses mains. Un autre lève une main en l'air et serre l'autre contre sa poitrine. Un troisième embrassant la tête d'un quatrième personnage assis, regarde avec angoisse St. Nicolas. Les deux premiers passagers portent des bonnets blancs, noués par des lacets sous le menton, et des tuniques à manches courtes.

Разрушението на идолите
(таблица LXV)

81

Destruction des idoles
(pl. LXV)

Върху колона стои статуята на Венера, драпирана до бедрата, с фригийска шапка на главата. До нея — двама слуги; единият [redacted] удря с тояга, другият [redacted] дърпа с дълга кука. Св. Никола стои до тях и благославя. [redacted] дъното: високи здания с тесни прозорчета. Надпис: С҃ты Никола с(крѹ)шаєть идол(и).

Sur une colonne, une statue de Vénus, drapée jusqu'aux hanches, coiffée du bonnet phrygien. A côté, deux serviteurs. L'un d'eux la frappe d'un bâton, l'autre la tire avec un croc. St. Nicolas est debout auprès de cette scène et donne sa bénédiction. Au fond un édifice avec des fenêtres à archères. Inscription: С҃ты Никола с(крѹ)шаєть идол(и).

Спасяването от смърт на невинните в Андриаке
(таблица LXVI)

82

Saint Nicolas sauve des condamnés à Andriaké
(pl. LXVI)

Св. Никола задържа вдигнатия меч на палача, който, опрян на десния си крак, е положил [redacted] левия си крак осъдения старец. Вдясно в края на сцената стоят двама други осъдени, един млад и друг на средна възраст, очакващи смъртта. Очите на всички са превързани и ръцете им са вързани зад гърба.

St. Nicolas retient de sa main le glaive du bourreau qui, appuyé sur le pied droit, tient le vieillard condamné renversé sur sa jambe gauche. A droite, à l'extrémité de la scène, deux autres condamnés (un jeune et un d'âge moyen), attendent l'exécution. Leurs yeux sont bandés et leurs mains

В дъното се вижда планина.

attachées derrière le dos. Au fond une montagne oblique.

83

Воеводите в тъмницата

Les stratèges en prison

Трима воеводи седят на пейка в тъмница, представена в разрез във вид на арки[redacted] странични постройки с две прозорчета, от които поглеждат глави (на пазачите?).

La prison est figurée en coupe. Dans l'épaisseur de la voûte sont ménagées deux petites fenêtres où apparaissent les visages des geôliers. En bas sur un banc les trois stratèges assis.

Св. Никола
се явява на цар Константин
(таблица LXVIII)

84

Apparition de saint
Nicolas à l'empereur Constantin
(pl. LXVIII)

Св. Никола,прав и облегнат до стената, се обръща към спящия в леглото цар Константин, който е с подпряна на лакътя си глава, с нимб и в парадно облекло с лорос. Отзад се виждат високи сгради: църква с двустранен покрив и едно дълго здание с колони, съединени посредством арки; и двете сгради имат тесни прозорци.
Надпис: в сънѣ Костантинꙋ ц҃рꙋ за т(ѣ)х(ь) мж ж(н)ж(е) в (т)ем|ници.

Debout et appuyé contre le mur, St. Nicolas est tourné vers le jeune empereur qui dort sur le lit; il est nimbé et dans ses habits d'apparat, ceint du lauron. Derrière, une grande „architecture": une église avec un toit à deux pentes, et un autre édifice à colonnes réunies par des arcs; un peu partout des fenêtres à archères du type déjà décrit. Inscription: в сънѣ Костантинꙋ ц҃рꙋ за т(ѣ)х(ь) мжж(н) еж(е) в (т)емници.

Св. Никола
се явява на Евлалий

85

Apparition à Eulalias

Същата иконографска схема. Евлалий е [redacted] туника с бисерна яка. При главата му —здание с тесни прозорци

Même iconographie. Eulalias est en tunique, avec un col emperlé. A la hauteur de sa tête, un édifice à fenêtres étroites.

Воеводите
при цар Константин
(таблица LXIV)

86

Les stratèges
auprès de l'empereur
(pl. LXIV)

Вляво седи царят с корона и с нимб; зад него—един юноша с копие. Царят простира ръката си към двамата (вместо трима?) приближаващи се към него воеводи, които са голи, с покривка само около бедрата.
Надпис: С҃ты (Ко)стант(и)н нхъ | тиан Нико(л)... зна... и дасть имъ евагел(ие) (де)а св(ѣшника) | (и) wтпꙋсти нхъ к с҃т(о)мꙋ Никол(ѣ).

A gauche, l'empereur est assis avec la couronne et le nimbe. Derrière lui, un jeune homme tenant une lance. L'empereur étend les mains vers deux (peut-être trois) personnages nus et inclinés, avec une draperie sur les hanches. Inscription: С҃ты (Ко)стант(и)н нхъ тиан Нико(л)... зна... и дасть имъ евагел(ие) (де)а св(ѣшника) (и) wтпꙋсти нхъ к с҃т(о)мꙋ Никол(ѣ).

Спасените воеводи
донасят дарове на св. Никола
(таблица LXXIV)

87

Les stratèges sauvés apportent
des présents à saint Nicolas
(pl. LXXIV)

Св. Никола с евангелие в ръцете седи на трон. Към него се приближават воеводите с простряни ръце; пред трона са поставени два високи свещника. Във фона — високи здания, прозорците на които са поставени в каменни рамки, изрязани в кръгчета.
Надпис: С҃томꙋ Николѣ при н(е)соше дары w(т) Костантина ц҃рѣ еван(гелие) | дв(а) свѣщника.

St. Nicolas est assis sur un trône. Les stratèges s'avancent vers lui, tendant les mains. Devant le trône, deux grands candélabres. St. Nicolas tient dans ses mains l'Evangile. Au fond, un édifice élevé avec des encadrements de fenêtre faits de pierre, percés de trous ronds. Inscription: С҃томꙋ Николѣ при н(е)соше дары w(т) Костантина ц҃рѣ еван(гелие) (дв)а свѣщника.

Успението на св. Никола
(таблица LXX)

88

Dormition de saint Nicolas
(pl. LXX)

Св. Никола в епископски дрехи лежи върху одър. Над главата му двама епископи, от които единият държи кадилница. В дъното — архитектурен фон.
Надпис: Оуспение с҃тго Николы.

Le saint, ayant **l'omophorium** épiscopal, est étendu sur son lit de mort. Au chevet, deux évêques, dont l'un balance un encensoir. Une architecture forme le fond. Inscription: Оуспение с҃тго Николы.

Връщането
на отрока на родителите
(таблица LXXV)

89

Retour
de l'enfant chez ses parents
(pl. LXXV)

Св. Никола довежда отрока при родителите му на сложената за обяд маса. Майката простира ръце към сина си; тя е облечена в туника и мантия, [redacted] главата има velum на резки; бащата става и се навежда към отрока, като разтваря учудено ръцете си. Отрокът е [redacted] туника и с остра „сарацинска" шапка. Той поднася с едната си ръка чаша [redacted] държи в другата кърпа с шарки. На масата се виждат съд и храна. Фон: стена и високо здание с прозорчета.
Надпис: Wтстра(н)... | ко еднне... семь по(ста) влень бы' Васи(ли)е с҃нь Агрик(олы) въвь w(т)ьчи домоу wт безбо жинхъ срацинь.

St. Nicolas conduit l'adolescent vers ses parents assis à table. La mère tend ses bras à son fils; elle est vêtue d'une tunique, d'un manteau, et porte un **velum** rayé sur sa tête. Le père, debout, se baisse devant l'adolescent; dans un geste d'étonnement, ses bras tombent et s'écartent. L'adolescent, en tunique, est coiffé d'un bonnet sarrasin. Il porte dans une de ses mains une coupe, et dans l'autre il tient un mouchoir bigarré. Sur la table, un vase et des provisions. Au fond, un mur et un édifice élevé avec de petites fenêtres. Inscription: Wт стра(н) .....ко еднне... семь по(ста)влень быс'в Васи(ли)е с҃нь Агрик(олы) въвь w(т)ьчи домоу wт безбо жинхъ срацинь.

Чудесното
спасение [redacted] Димитър
(таблица LXVII)

90

Miracle du
sauvetage de Démétrios
(pl. LXVII)

Вляво, пред височини, се вижда морски залив; [redacted] него вертикално—кормилото на потъналия кораб. На брега, пред разтворени врати, се вижда като че ли току-що изхвърленият от морето юноша на колене, с разперени ръце. Вляво от вратата двама души простират към него ръце.

A gauche, devant de petites montagnes, un golfe; sur la mer la poupe verticale d'un navire échoué. Sur le rivage, dans une porte entrouverte, un jeune homme qui semble avoir été jeté à la côte. Il est à genoux, les bras ouverts. Devant la porte, à gauche, deux personnages lui tendent les bras.

Чудото с килима
(таблица LXXI)

91

Miracle du tapis
(pl. LXXI)

Св. Никола стои вляво и благославя приближаващия се към него старец в дълго облекло. Старецът държи на простря прът продълговат килим, украсен с широки кръгове, в които са представени грифони и орли; между тях — кръстчета. Архитектурен фон.

Saint Nicolas est debout, à gauche, et bénit le vieillard qui s'avance vers lui en longs vêtements. Le vieillard tient au bout d'un bâton un tapis oblong, avec un dessin brodé représentant des cercles, deux par deux, avec des griffons et des aigles entremêlés de croix. Au fond, des édifices.

Късните добавки

Additions tardives

А. Св. Никола Чудотворец
(образ 8)

A. Saint Nicolas le Thaumaturge
(fig. 8)

Светец от обикновен тип стои прав [redacted] цял ръст с лице към зрителя. С дясната си ръка той благославя, в стиснатата лява ръка държи затворено евангелие. Лицето е изписано по сух иконописен начин: тънките черти са предадени с контур; къдриците на брадата и косата са геометризирани;

Le saint a le type habituel; il est debout et de face. De la main droite il donne la bénédiction; dans la main gauche, qui retombe librement, il tient l'Evangile ouvert. Le visage est peint à la manière sèche des icônes. Les traits sont menus, indiqués par un contour. De légères mèches dans la barbe

набръчканото чело и бузи са лишени от моделиране. По бялото облекло с остро оръдие са начертани правилни четириъгълници, изпълнени с малки черни кръстове.
Отстрани на главата—два червени кръга, в които се е намирал изтритият надпис с името на светеца. По-долу има друг надпис: Скеф(ь) помис(никъ).

et la coiffure sont disposées symétriquement. Le front est ridé et les joues ne sont pas modelées. Sur son vêtement blanc on a dessiné, avec une pointe, de petits carrés dans lesquels sont inscrites de petites croix noires. De chaque côté de la tête, deux cercles rouges, dont l'inscription — celle du nom du saint — est aujourd'hui effacée. Au-dessous une autre inscription: Скеф(ь) помисн(никъ).

Б. Въвеждането на св. Богородица в храма
(таблица LXXVI)

Центърът на композицията е зает от Йоаким и Анна, които водят към престола малката Мария, и от първосвещеника Захарий, който простира ръцете си към св. Богородица. Фигурата на св. Богородица не е напълно запазена. Виждат се главата и прострените ръце, зеленикавият хитон и малиновият мафорий. Идващият след нея Йоаким прави крачка напред и простира ръцете си. Дрехите му имат същия цвят като тези на св. Богородица. Анна придържа към гърдите си мафория и поглежда Йоаким; тя е облечена в светлосин мафорий със светлочервена шапчица, която обгръща цялата ѝ глава. Особено пъстро е облечен първосвещеникът-старец с бяла брада и също такава дълга коса. Сивият му хитон има бродирани маншети и черна пола, обсипана с бисери; ръкавите са подплатени отвътре с червено. Ритуалната мантия е бяла, с широки черни и червени линии, които напомнят куфическите надписи, и с жълта яка, обсипана с цветни камъни и бисери. Зад първосвещеника се вижда масивният полукръгъл олтар, над който се издига киворият.
Вляво сцената е допълнена с фигурите на седем момичета, приятелките на св. Богородица. В живописна група със запалени свещи в ръцете на някои от тях, те идат зад родителите на св. Богородица. Три или четири от тях са с обърнати глави. Запълняйки края на нишата, тези фигури са в разни пропорции: всички са неестествено удължени, но първата е с цяла глава по-висока от последната. Първото момиче е в зелено облекло с яка, украсена с бисери, и в ясночервена мантия; второто е в бял хитон с дълги тесни ръкави и в червена горна дреха с широки къси ръкави и бродирана яка; над нея има бяла мантия, метната през едното рамо; третото момиче е в червено облекло със зелена мантия; четвъртото — в лилаво облекло и с червен воал на главата, завързан на върха и подшит с бяло; петото — в сивозелено облекло и червена мантия. Облеклата на двете последни момичета не се виждат. По червената тъкан личат само разпръснатите групи от по три бели точки.
Симетрично на тази сцена в дясната половина на нишата се намира сцената „Храненето на св. Богородица от ангела в Ерусалимския храм". Св. Богородица седи на широка пейка с краката върху столче с две стъпала. Един ангел, прихвръкнал отляво, ѝ подава храна зад пейката.
Цялата сцена е разположена върху фона на една двуетажна стена с три надстройки. Освен общия надпис: Въвед(е)ние, над съответните фигури са написани имената: С҃ты Iwакнм, С҃та Анна, Пророк Захариа, Архаг҃гл Га(ври)лъ, М҃Р Ѳ҃V. Над олтара С҃таа с҃тых. Вдясно от фигурата на първосвещеника върху апсидата с други, по-малки букви е написано косо: Моление раба б(о)жia Иванка.

B. Présentation de la Vierge au temple
(pl. LXXVI)

Le groupe formé par Joachim et Anne occupe une partie du milieu du tableau. Ils conduisent vers l'autel Marie adolescente. Au centre, de l'autre côté, le grand prêtre Zacharie tend les bras à la Vierge. Le corps de cette dernière ne s'est pas entièrement conservé. On aperçoit la tête, les bras tendus, le chiton verdâtre et le **maphorium** cramoisi. Derrière sa fille, Joachim fait un pas en avant et tend les bras. Ses vêtements sont de même couleur que ceux de Marie. Anne regarde Joachim et retient sur sa poitrine son **maphorium** bleu vif; elle est coiffée d'un petit bonnet rouge vif. Les habits du grand prêtre sont particulièrement bigarrés. Le vieillard a la barbe grise et de longues boucles grises. Un **chiton** gris bordé aux poignets et au bas de la robe d'une ganse noire parsemée de perles. Au revers des manches, une doublure rouge. Il porte le manteau rituel, blanc avec de larges bandes brodées (noires et rouges), rappelant les inscriptions couphites et un col jaune rehaussé de pierreries et de perles. Derrière le grand prêtre se dresse la masse semi-circulaire de l'autel, surmonté du **ciborium.**
A gauche, la scène est complétée par les sept vierges, compagnes de Marie. Leur groupe pittoresque (quelques-unes portent des cierges allumés) suit les parents de la Vierge. Trois ou quatre d'entre elles tournent la tête. Remplissant l'angle de la niche, ces figures sont de dimensions différentes. Avec un souci médiocre du réalisme le peintre a inégalement allongé leur taille, et la première dépasse de toute la tête la plus éloignée. La première vierge est en robe verte, avec un col brodé de perles, et un manteau rouge vif; la deuxième est vêtue d'un **chiton** blanc à manches longues et étroites, d'un vêtement rouge à larges manches courtes et à col brodé, enfin d'un manteau blanc rejeté sur une épaule; la troisième est en rouge et porte un manteau vert; la quatrième est en lilas; sur sa tête est jeté un voile rouge doublé de blanc, noué sur le sommet de la tête; la cinquième est en robe gris-vert et en manteau rouge. Les vêtements des deux dernières ne sont pas discernables. Les étoffes rouges sont parsemées de points blancs groupés 3 par 3.
La partie droite de la niche qui fait face symétriquement au groupe des vierges représente Marie dans le temple, nourrie par un ange. La Vierge est assise sur un large banc, les pieds posés sur un tabouret à deux étages. L'ange, volant vers elle de la gauche, lui offre quelque chose à manger.
Toute la scène a pour fond une haute muraille à deux étages, et trois édifices qui la dépassent. Outre l'inscription générale (Въвед[е]ние) au-dessus de certaines figures est indiqué le nom correspondant: С҃ты Iwакнм, С҃та Анна, пророк Захариа, Архаг҃гл Га(ври)лъ, М҃Р Ѳ҃V. Au-dessus de l'hémicycle de l'autel: С҃таа С҃тых. A droite du grand prêtre, sur le fond de l'abside est inscrit en lettres plus petites: моление раба б(о)жia Иванка — „Prière du serviteur de Dieu Ivanko".



Обр. 8. Св. Никола

Fig. 8. St. Nicolas

В. Исус Христос

Фигурата е запазена до пояс. Лицето е обърнато към зрителя; дясната ръка благославя; в лявата — затворено евангелие. Лицето е жълто с маслинено-зелени сенки и резки контури. Малка ръждиво-кестенява брада, по-светли коси. Тъмночервен хитон, индигов химатий. Жълт нимб и червен кръст.

C. Figure du Christ

Le fragment est conservé jusqu'à mi-corps. Le visage est de face La main droite est représentée bénissante. L'Evangile fermé est tenu par l'autre main. Le visage est jaune avec des ombres olives en des contours très accusés. Une petite barbe rousse, les cheveux sont plus claires. Le **chiton** est carmin, l'**himation** indigo. Un nimbe jaune porte une croix rouge.

Бележки

Notes

1
CEDRENUS, ed. Bonnae 1839, II 454; WASSILEWSKY et JERNSTEDT, Strategicon, p. 32. За нашествието на печенезите в 1048 г. вж. CEDRENUS, II 586,587 et Споменик V 13.

2
WASSILEWSKY et JERNSTEDT, ibid. 32.

3
В Асеновата крепост при Станимака двуетажната църква има същото предназначение. По-големите размери на двореца са позволили да бъде включен параклисът в самите стени на крепостта.

4
Т. УСПЕНСКИЙ, О древностях города Тырново (Изв. Русск. Арх. Инст. в К-поле VII, София, 1902);
А. ГРАБАР, Стенописът в църквата Св. 40 Мъченици (Годишник на Нар. музей за 1921 г.).

5
В. ДИМОВ, Разкопките на Трапезица в Търново (Изв. на Бълг. арх. друж., V, 1915).

6
Гл. Изв. на Бълг. арх. друж. III, 1913, 303 сл. и V, 1915, 207 сл.

7
Ср. статията ми: Българските църкви-гробници, в Изв. на Бълг. арх. институт. I, 1923.

8
Гл. КР. МИЯТЕВ, в Годишник на Нар. музей в София за 1920 г., 84 сл.; А. ГРАБАР, Годишник за 1921, 90 сл.

9
Църквите Св.Димитър (1186/7 год.), Св. 40 мъченици (1230 г.), параклисите на Трапезица в Търново.

10
G. ANRICH, Hagios Nikolaos. Der heilige Nikolaos in der griechischen Kirche. Texte und Untersuchungen, Leipzig—Berlin, 1917, II 417.

1
CEDRENUS, ed. Bonnae 1839, II, p. 454; WASSILEWSKY et JERNSTEDT, Cecaumeni Strategicon p. 32. Sur l'invasion des Pétchénègues de 1048 v. CEDRENUS, II, pp. 586, 587.

2
WASSILEVSKY et JERNSTEDT, ibid., p. 32.

3
Dans le „fort d'Assen", près de Stanimaka (Assenovgrad), l'église à deux étages a la même destination. Les grandes dimensions du château ont permis d'insérer la chapelle dans l'enceinte même du fort.

4
TH. OUSPENSKY, Antiquités de Tirnovo (Izvestija de l'Institut archéologique russe de Constantinople VII, Sofia, 1902).
A. GRABAR, Annuaire du Musée National à Sofia pour 1921.

5
V. DIMOV, Les fouilles sur la Trapésitza à Tirnovo. (Izvestija de la Société archéologique bulgare, V, 1915).

6
Izvestija de la Société archéologique bulgare, III, 1913, p. 303 et V, 1915, p. 207 et suiv.

7
Voir mon article: Les églises sépulcrales bulgares (Izvestija de l'Institut archéologique bulgare, I, 1923).

8
Voir K. MIJATEV, Annuaire du Musée National de Sofia pour 1920, p. 84 sqq. et A. GRABAR, même publication, 1921, p. 90 sqq.

9
Eglises de S. Dimitri (1186/7), des „Quarante Martyrs" (1230); chapelles de la Trapésitza à Tirnovo.

10
G. ANRICH, Hagios Nikolaos. Der heilige Nikolaos in der griechischen Kirche. Texte und Untersuchungen, Leipzig—Berlin, 1917, II, 417.

11
Ibid. I 136-9 и II, 326. Четьи Минеи митр. Макария, Декабр II (Пам. слав. — рус. письм., изд. Имп. Археограф. Ком. I, Москва, 1904, кол. 632 и сл.).

12
Личността на Алдимира е непозната. Името на Витомира се среща два пъти в българските паметници от XIV в.: на пръстена, намерен в църквата Св. София в София (гл. Й. ИВАНОВ, Изв. на Бълг. арх.друж. II,стр.8—9) и в една фреска от църквата на Земенския манастир (Й. ИВАНОВ, пак там, III, стр. 68). Авторът на тези статии предполага, че собственикът на пръстена е същото лице, което се споменава в Боянския надпис.

13
Струва ми се,че този фрагмент представлява върхът на монументален кръст от голяма сцена на Разпятието, която е заемала може би цялата западна люнета. Само така биха могли да се обяснят буквите IC (Исус) наред с предмета във форма на буквата T.

14
За св. Пантелеймон [redacted] иконографическо отношение близък със св. Иван Кръстител гл. W. de GRÜNEISEN, S. Maria Antiqua, Rome 1903, табл. 56.

15
Тези светци са без съмнение двамата сирийски поети св. Козма от Майум и св. Иван Дамаскин. Ср. стенописите от Бачково (XII в.), Беренде (края на XIV—XV в.) [redacted] Поганово (1500 г.) в България и от Верия (XIV в.) [redacted] Македония.

16
Св. Артемий или св. Никита. Ср. M. DIDRON, Manuel d'iconographie chrétienne, Paris, 1845, стр. 322. Според Дионисий от Фурна тези двама светци са били представяни „подобни на Христа".

17
Халкитски — от Халки (Χαλκῆ), част от императорския дворец в Цариград.

18
Църквата е посветена на св. Никола и св. Пантелеймон (гл. надписа, стр.22),от които само първият се представя като епископ. При това естествено е и прието е да се изобрази патронът на църквата при входа ѝ. Именно към това изображение ктиторът Калоян поднася модела на храма.

19
Гл. Н. П. КОНДАКОВ, Мифическая сумка с земною тягою, Спис. на Бълг. акад. на наук. XXII, 1921.

11
Ibid. I 136—9 et II, 326. Четьи Минеи митр.Макария,Декабрь II (Пам. слав.—рус. письм., изд. Имп. Археограф. Ком. I, Москва, 1904, кол. 632 и сл.).

12
La personnalité d'Aldimir n'est pas connue. Le nom de Vitomir se rencontre deux fois dans des monuments bulgares du XIV[e] siècle: sur une bague trouvée dans l'église de Ste Sophie à Sofia et sur une fresque in monastère de Zémen (v. J. IVANOV, dans les Izvestija de la Soc. arch. bulgare II, 8—9 et III, 68). L'auteur des articles susmentionnés suppose que le possesseur de la bague était le même personnage représenté à Boïana.

13
Il me semble que ce fragment représente le faite d'une croix monumentale appartenant à une Crucifixion, qui aurait occupé toute la lunette ouest. C'est la seule manière, à mon avis, d'expliquer les lettres IC (Jésus) à côté de l'objet en forme de T.

14
Cf. S. Maria Antiqua, à Rome (W. de GRÜNEISEN, S. Maria Antiqua, Rome 1903, pl. 56) où S. Pantéléimon est représenté sous un aspect voisin de St. Jean-Baptiste.

15
Ces deux saints sont certainement les deux poètes syriens, St. Cosme de Maïoum et St. Jean Damascène. Cf. les peintures murales de Batchkovo (XII[e] siècle), de Bérèndé (fin du XIV[e] —XV[e] siècle) et de Poganovo (1500), en Bulgarie, et de Verria (XIV[e] siècle) en Macédoine.

16
Saint Artémios ou Sant Nicétas. Voir CH. DIDRON, Manuel d'iconographie chrétienne, Paris, 1845, p. 322. Suivant Dionysios de Fourna, ces deux saints sont représentés „semblables au Christ".

17
Χαλκῆ — partie du palais impérial à Constantinople.

18
L'église est consacrée [redacted] St. Nicolas et à St. Pantéléimon (voir l'inscription, p. 22). Mais le premier seul est représenté en „évêque". Au reste, comme il est naturel et habituel, la représentation du patron de l'église se trouve à l'entrée de cette église. Dans cette fresque précisément, le marguillier de l'église Kaloïan présente dans [redacted] main le modèle de l'édifice.

19
N. KONDAKOV, Mifičeskaia soumka s zemnoju tjagoju (Extrait du Spisanie de l'Académie bulgare, XXII, 1921).

Таблици

Planches



Севастократор Калоян и жена му Десислава

Le sévastocrator Kaloïan et sa femme Dessislava



II
Севастократорица Десислава, фрагмент

La sévastocratoritsa Dessislava, détail

III
Севастократор Калоян, фрагмент

Le sévastocrator Kaloïan, détail



IV
Цар Константин Асен и царица Ирина

Le tsar Constantin Assène et la tsarine Irène



V
Царица Ирина, фрагмент

La tsarine Irène, détail



VI
Боянската църква от североизток

L'église de Boïana, vue de nord-est



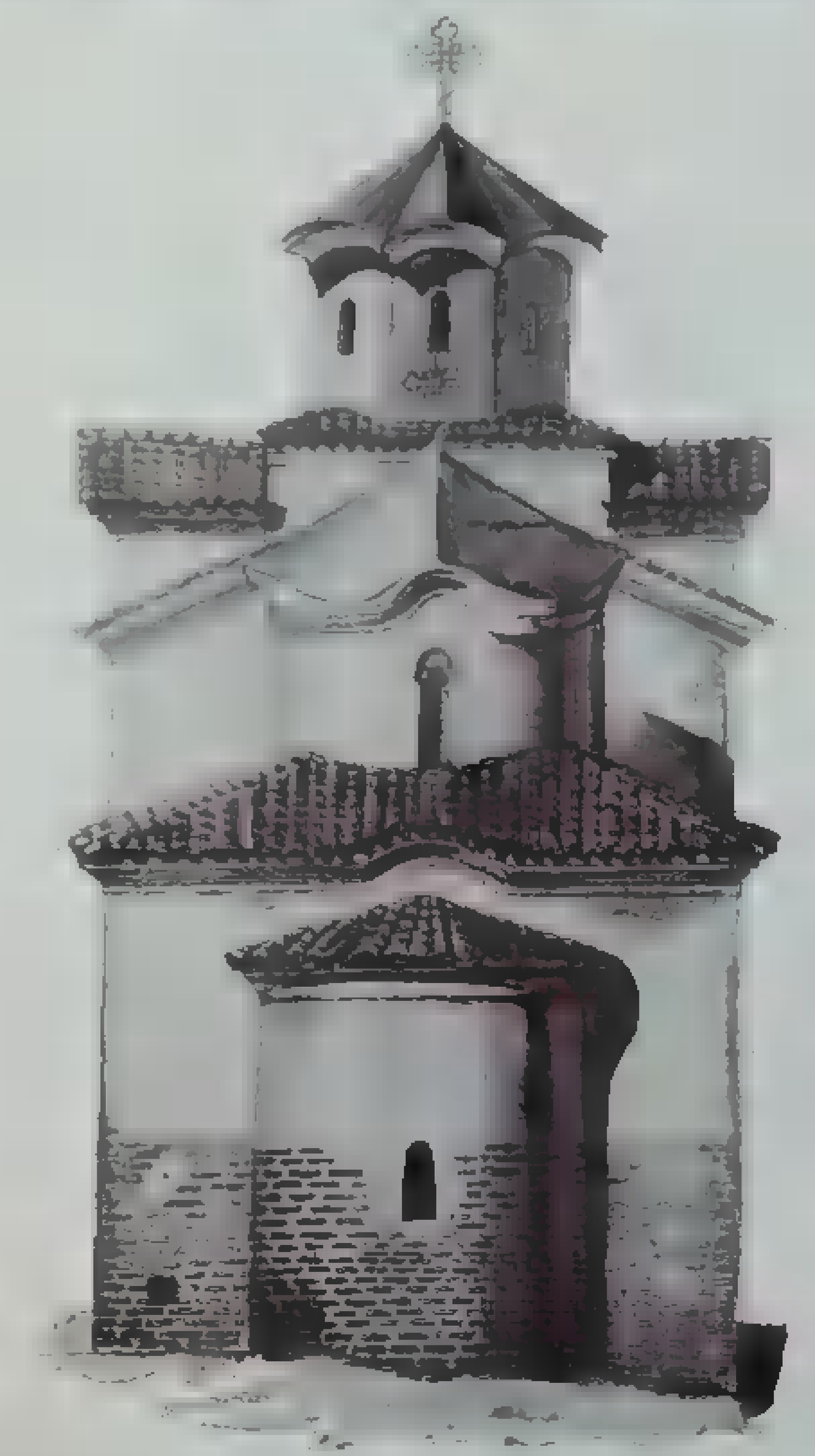




План на Боянската църква

Plan de l'église de Boïana



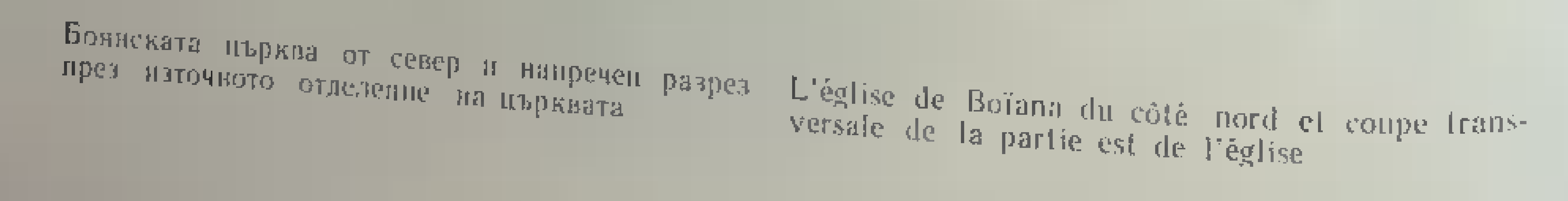


Боянската църква
от юг и югоизток

L'église de Boïana
du côté sud et du côté est







Боянската църква от север и напречен разрез през източното отделение на църквата

L'église de Boïana du côté nord et coupe transversale de la partie est de l'église





Надлъжен разрез на Боянската църква и напречен разрез през западното отделение на същата църква

Coupe longitudinale de l'église de Boïana et coupe transversale de la partie ouest de la même église

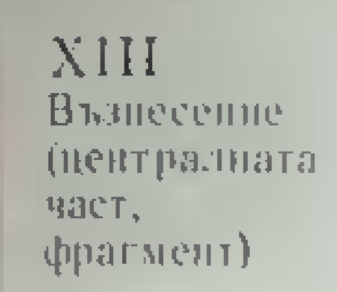


Боянската
църква

L'église
de Boïana

XII
Боянската
църква

L'église
de Boïana



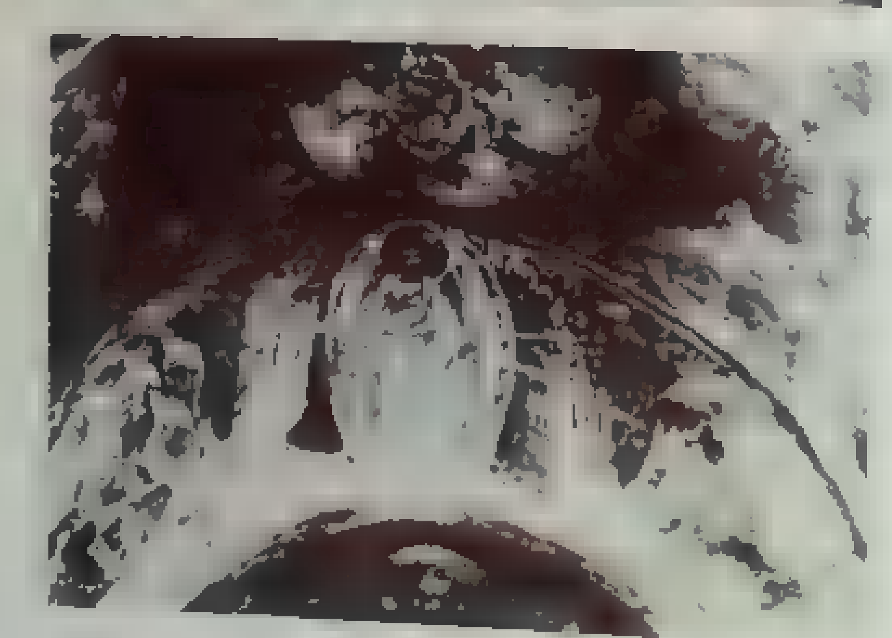


XIII
Възнесение
(централната
част,
фрагмент)

L'Ascension
(la partie
centrale, détail)

XIV
Вседържителят

Le Pantocrator



XV
Св. Богородица
с Младенеца и
двама архангели,
фрагмент

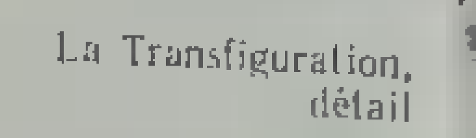
La Vierge à
l'Enfant et deux
archanges, détail

XVI
Преображение

La Transfiguration

XVII
Преображение,
фрагмент

La Transfiguration,
détail





XVIII
Жените
при гроба

Les saintes
femmes au tombeau

XIX
Благовещение,
северно
от олтара

L'Annonciation,
le côté nord d'autel





XX
Благовещение, южно
от олтара

L'Annonciation,
le côté sud d'autel







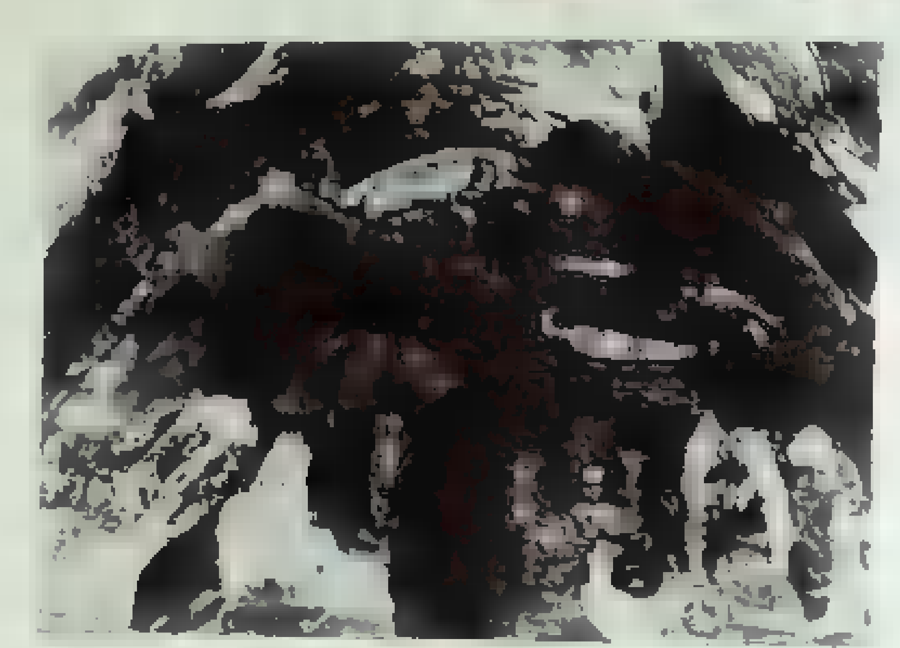






Къпането на Христос от Рождество Христово, фрагмент

Le Lavement, détail de la Nativité



XXII
Рождество Христово и Успение на св. Богородица, фрагмент

La Nativité et la Dormition de la Vierge, détail



XXIII
Сретение и Кръщение

La Purification et le Baptême



XXIV
Тайната вечеря

La Cène



XXV
Разпятието и Слизането в ада

La Crucifixion et la Descente aux Limbes



XXVI
Разпятието, фрагмент

La Crucifixion, détail



XXVII
Разпятието, фрагмент

La Crucifixion, détail











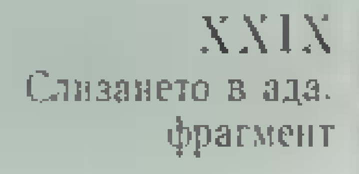


XXVIII
Разпятието, фрагмент

La Crucifixion, détail

XXIX
Слизането в ада, фрагмент

La Descente aux Limbes, détail



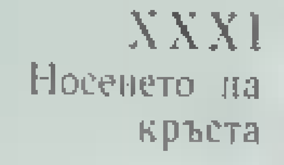


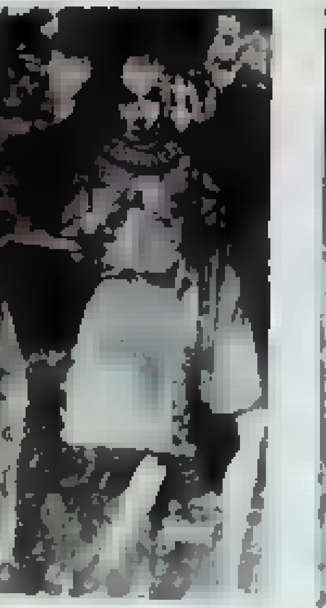
XXX
Възнесението (северната част)

L'Ascension, la partie nord

XXXI
Носенето на кръста

Le Portement de la croix





XXXII
Влизането в Ерусалим

L'Entrée à Jérusalem

XXXIII
Христос Евергет

Le Christ Evergète





XXXIV
Христос Евергет, детайл

Le Christ Evergète, détail

XXXV
Св. Елена, детайл

Sainte Hélène, détail



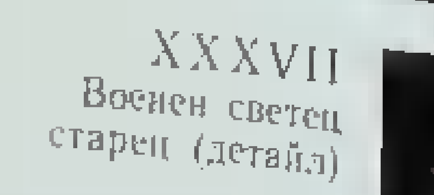


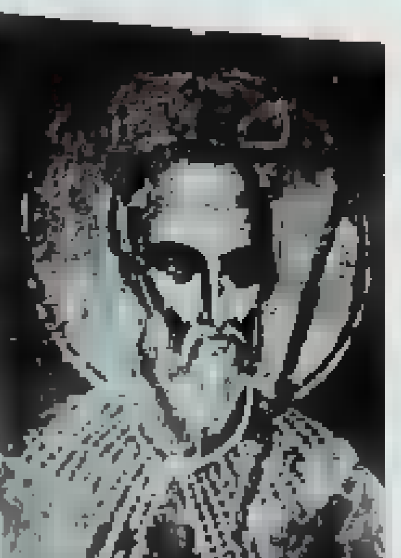
XXXVI
Св. Дамян, детайл

Saint Damien, détail

XXXVII
Военен светец старец (детайл)

Saint guerrier chenu, détail







XXXIII
Св. Теодор Тирон, детайл

Saint Théodore Tiron, détail







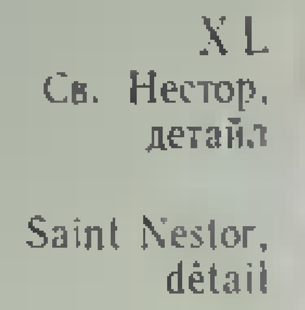






XXXIX
Св. Димитър,
детайл

Saint Démétrios,
détail



XL
Св. Нестор,
детайл

Saint Nestor,
détail



XLI
Св. Евстратий,
детайл

Saint Eustrate,
détail

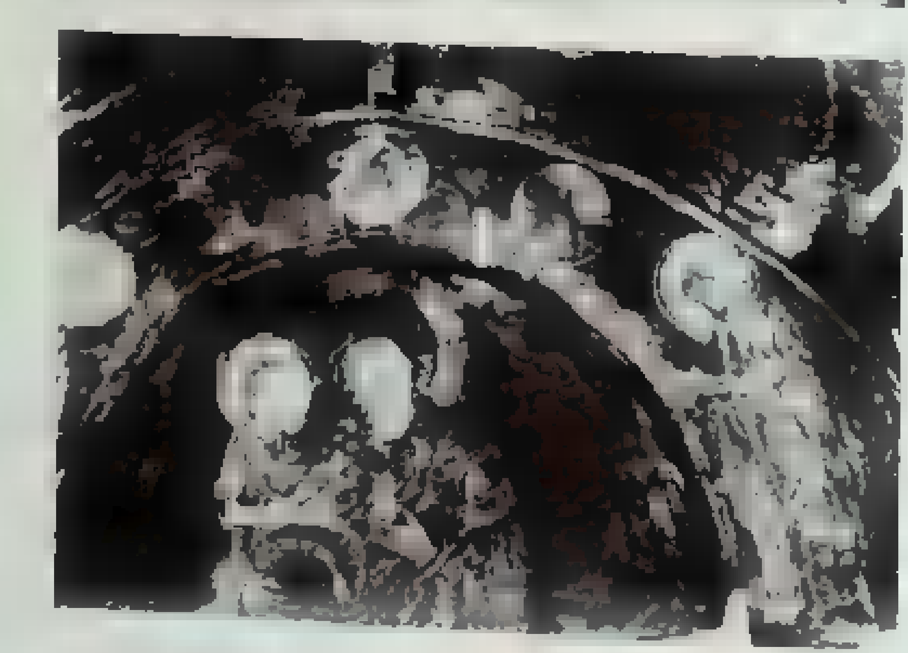


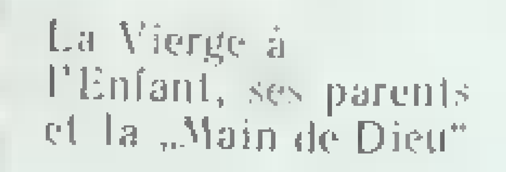
XLII
Св. Прокопий,
детайл

Saint Procope,
détail

XLIII
Неизвестен
светец

Un saint
inconnu





XLIV
Св. Богородица
с Младенеца,
родителите и
„Божията ръка"

La Vierge à
l'Enfant, ses parents
et la „Main de Dieu"



XVL
Христос между
книжниците в
храма;
св. Екатерина

Le Christ parmi
les Docteurs;
Sainte Catherine



XLVI
Христос между
книжниците,
детайл

Le Christ parmi
les Docteurs,
détail

XLVII
Св. Богородица,
детайл от
Христос между
книжниците

La Vierge,
détail du Christ
parmi les Docteurs




ПРОКОПИ









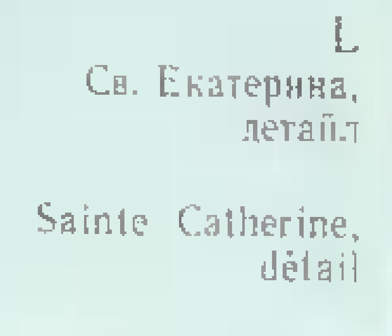
XLVIII
Йосиф, детайл от Христос между книжниците

Joseph, détail du Christ parmi les Docteurs



XLIX
Книжниците, детайл от Христос между книжниците

Les Docteurs, détail du Christ parmi les Docteurs



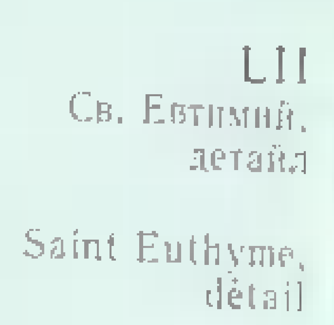
L
Св. Екатерина, детайл

Sainte Catherine, détail



LI
Св. Теодор Студит, детайл

Saint Théodore, de Stoudios, détail



LII
Св. Евтимий, детайл

Saint Euthyme, détail



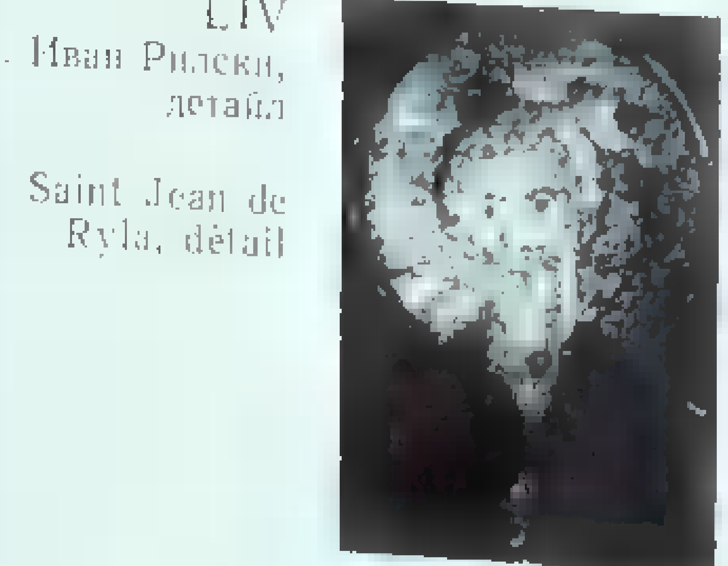
LIII
Св. Арсений, детайл

Saint Arsène, détail



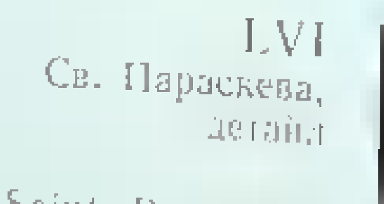
LIV
Св. Иван Рилски, детайл

Saint Jean de Ryla, détail



LV
Св. Пахомий, детайл

Saint Pachôme, détail



LVI
Св. Параскева, детайл

Saint Parascève, détail



LVII
Св. Антоний, детайл


Saint Antoine, détail







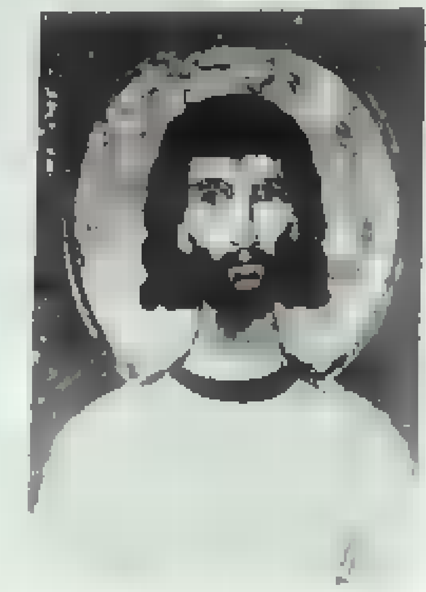






LVIII
Св. Сава,
детайл

Saint Sava,
détail



LIX
Св. дякон Лаврентий,
детайл

Saint-diacre Laurent,
détail

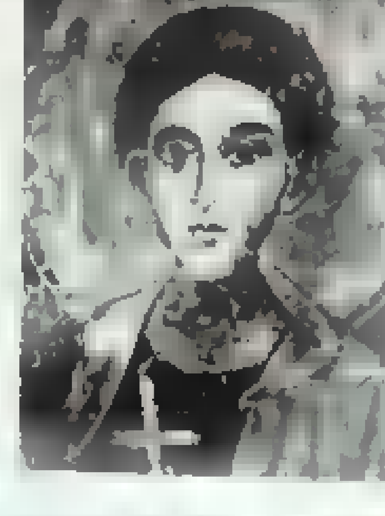
LX
Св. Евплий,
детайл

Saint Euple,
détail



LXI
Св. мъченик Стефан,
детайл

Saint-martyre Etienne,
détail



LXII
Св. Варвара,
детайл

Sainte Barbe,
détail



LXIII
Св. Неделя,
детайл

Saint Nédélia,
détail



LXIV
Житие на
св. Никола (86),
детайл

La Vie de saint
Nicolas (86),
détail



XLV
Житие на
св. Никола (81)

La Vie de saint
Nicolas (81)



LXVI
Житие на
св. Никола (82)

La vie de saint
Nicolas (82)




СТА









LXVII
Житие на
св. Никола (90),
детайл

La Vie de saint
Nicolas (90), détail



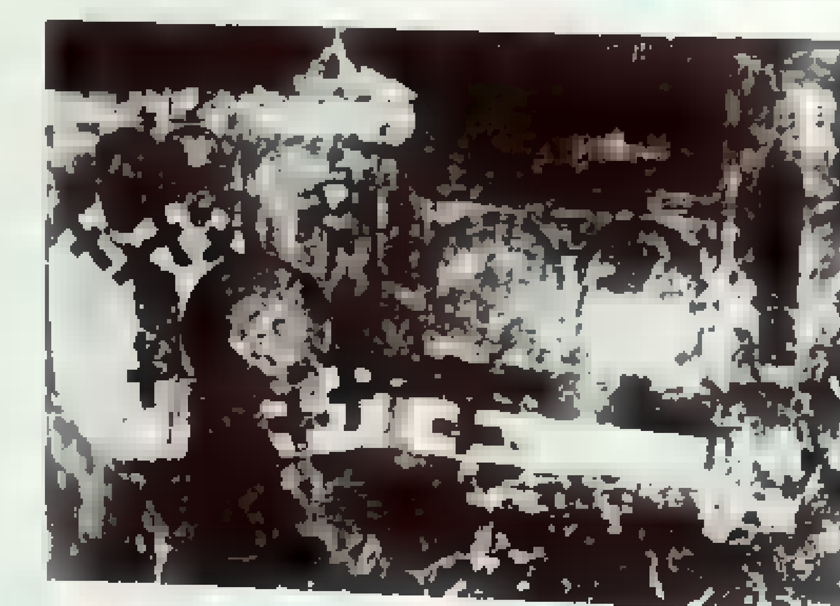
LXVIII
Житие на
св. Никола (84)

La Vie de saint
Nicolas (84)



LXIX
Житие на
св. Никола (80)

La Vie de saint
Nicolas (80)



LXX
Житие на
св. Никола (88)

La Vie de saint
Nicolas (88)



LXXI
Житие на
св. Никола (91)

La Vie de saint
Nicolas (91)



LXXII
Житие на
св. Никола (77)

La Vie de saint
Nicolas (77)







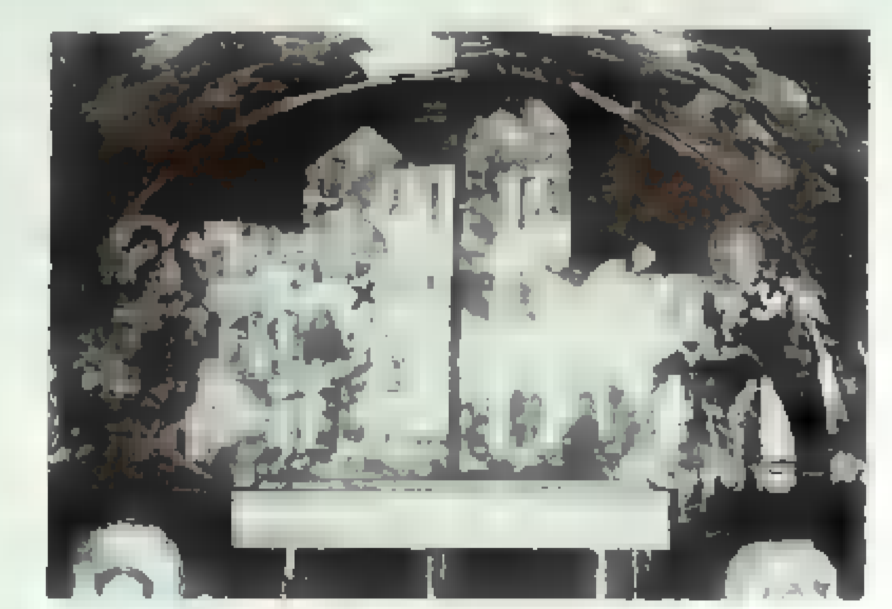






LXXIII
Житие на
св. Никола (79),
детайл

La vie de saint
Nicolas (79),
détail



LXXIV
Житие на
св. Никола (87)

La Vie de saint
Nicolas (87)

LXXV
Житие на
св. Никола (89)

La Vie de saint
Nicolas (89)



LXXVI
Късна добавка.
Въведение на
св. Богородица
в храма. Св. Ефрем

Addition tardive.
Présentation de
la Vierge au temple.
Saint Ephrem





LXXVII
Св. Ефрем

Saint Ephrem







Списък на таблиците

Table des planches

XVII
Преображение, детайл

XVIII
Жените при гроба

XIX
Благовещение, северно от олтара

XX
Благовещение, южно от олтара

XXI
Къпането на Христос от Рождество Христово, детайл

XXII
Рождество Христово и Успение на св.Богородица, детайл

XXIII
Сретение и Кръщение

XXIV
Тайната вечеря

XXV
Разпятието и Слизането в ада

XXVI
Разпятието, детайл

XXVII
Разпятието, детайл

XXVIII
Разпятието, детайл

XXIX
Слизането в ада, детайл

XXX
Възнесението (северната част)

XXXI
Носенето на кръста

XXXII
Влизането в Ерусалим

XXXIII
Христос Евергет

XXXIV
Христос Евергет, детайл

XXXV
Св. Елена, детайл

XXXVI
Св. Дамян, детайл

XXXVII
Военен светец старец, детайл

XVII
La Transfiguration, détail

XVIII
Les saintes femmes au tombeau

XIX
L'Annonciation, le côté nord d'autel

XX
L'Annonciation, le côté sud d'autel

XXI
Le Lavement, détail de la Nativité

XXII
La Nativité et la Dormition de la Vierge, détail

XXIII
La Purification et le Baptême

XXIV
La Cène

XXV
La Crucifixion et la Descente aux Limbes

XXVI
La Crucifixion, détail

XXVII
La Crucifixion, détail

XXVIII
Le Crucifixion, détail

XXIX
La Descente aux Limbes, détail

XXX
L'Ascension, la partie nord

XXXI
Le Portement de la croix

XXXII
L'Entrée à Jérusalem

XXXIII
Le Christ Evergète

XXXIV
Le Christ Evergète, détail

XXXV
Sainte Hélène, détail

XXXVI
Saint Damien, détail

XXXVII
Saint guerrier chenu, détail

XXXVIII
Св. Теодор Тирон, детайл

XXXIX
Св. Димитър, детайл

XL
Св. Нестор, детайл

XLI
Св. Евстратий, детайл

XLII
Св. Прокопий, детайл

XLIII
Неизвестен светец

XLIV
Св. Богородица с Младенеца, родителите и „Божията ръка"

XLV
Христос между книжниците; св. Екатерина

XLVI
Христос между книжниците, детайл

XLVII
Св. Богородица, детайл от Христос между книжниците

XLVIII
Йосиф, детайл от Христос между книжниците

XLIX
Книжниците, детайл от Христос между книжниците

L
Св. Екатерина, детайл

LI
Св. Теодор Студит, детайл

LII
Св. Евтимий, детайл

LIII
Св. Арсений, детайл

LIV
Св. Иван Рилски, детайл

LV
Св. Пахомий, детайл

LVI
Св. Параскева, детайл

LVII
Св. Антоний, детайл

XXXVIII
Saint Théodore Tiron, détail

XXXIX
Saint Démétrios, détail

XL
Saint Nestor, détail

XLI
Saint Eustrate, détail

XLII
Saint Procope, détail

XLIII
Un saint inconnu

XLIV
La Vierge à l'Enfant, ses parents et la „Main de Dieu"

XLV
Le Christ parmi les Docteurs; Sainte Catherine

XLVI
Le Christ parmi les Docteurs, détail

XLVII
La Vierge, détail du Christ parmi les Docteurs

XLVIII
Joseph, détail du Christ parmi des Docteurs

XLIX
Les Docteurs, détail du Christ parmi les Docteurs

L
Sainte Catherine, détail

LI
Saint Théodore de Stoudios, détail

LII
Saint Euthyme, détail

LIII
Saint Arsène, détail

LIV
Saint Jean de Ryla, détail

LV
Saint Pachôme, détail

LVI
Sainte Parascève, détail

LVII
Saint Antoine, détail

Съдържание

Table des Matières

Боянската църква
Андрей
Грабар

преведе на френски Мадлен Етар
редактор проф. Иван Дуйчев
езиков редактор Ребека Клейтман
художник Богдан Мавродинов
технически редактор Магардич Моралян
коректори Лиляна Добринова
Надежда Петличкова

българска
дадена за набор на 1. IX. 1977 г.
подписана за печат на 22. V. 1978 г.
излязла от печат на 30. VI. 1978 г.
печатни коли 24,5
издателски коли 31,75
издателски номер 21382
формат 8/70/100
тираж 2120
цена 6,83 лв.

КОД 02 $\frac{9538274519}{7040-1-78}$



Държавно издателство „Наука и изкуство“ Държавна печатница „Георги Димитров“